Александар Степанулески

УМЕТНОСТА Е УБАВ НАЧИН ДА СЕ ПРОТЕСТИРА ПРОТИВ СИТЕ НЕПРАВДИ

Марија Спиркоска-Илијеска

АКТЕРОТ МОРА ДА БИДЕ ПОСВЕТЕН

број 92/93 ISSN - 0351 - 9600

театарскигласник

театарскиГЛАСНИК

главен и одговорен уредник
Ристе Стефановски

број 92/93
ISSN - 0351 - 9600

НУ ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ
www.dramskiteatar.com.mk

ул. „Шекспирова“ бр. 15, 1000, Скопје,
Република Македонија
телефон: +389 2 3063 388
e-mail: info@dramskiteatar.com.mk
web: dramskiteatar.com.mk

Скопје,
декември 2019 година

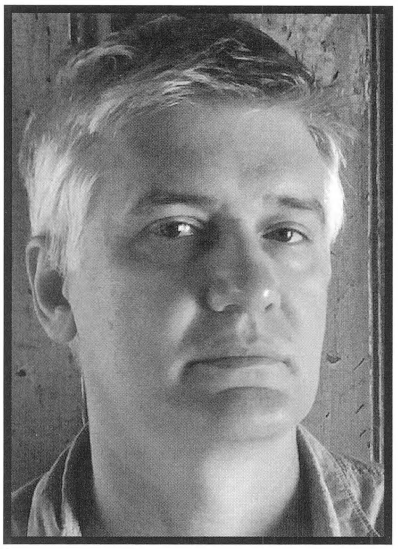
Содржина

Меѓународната порака по повод светскиот ден на театарот 5
Македонската порака по повод светскиот ден на театарот 7
Интервју... **10**
Актерот мора да биде посветен 11
Уметноста е убав начин да се протестира против сите неправди 13
Историја и теорија **16**
Театарски дребулии 17
Разговори со... 21
Директорот на театарот како организатор и координатор на работата 31
Театарскиот живот на македонскиот фронт во Првата светска војна 35
Музичките прилики во Македонија меѓу двете светски војни 41
Како никој друг 53
Книги - рецензии **56**
Значајно дело за македонскиот театар 57
Исповедта на бардот (Дневник 1989 – 1990) 61
Значаен придонес кон театарското дело 63
Ханс Тис Леман - „Постдрамски театар“ 67
Флоранс Дипон - „Аристотел вампир на западниот театар“ 71
Убава колекција на драмски минијатури 76
Корисно театарско четиво 76
Драмски текстови - рецензии **78**
Огледалото на Јаков 79
Добиените војни чинат повеќе од изгубените! 83
Значаен драмски текст за Прличев 85
Театарски претстави - рецензии **88**
Стара драма во ново руво исклучително модерна претстава 89
Цврста режиско-актерска арматура 90
Класика со современ дизајн 91
Брилијантна студентска изведба 93

Сеќавање 96
Поетските завештанија на Матеја Матевски 99
Фестивали и манифестации 102
54. МТФ „Војдан Чернодински“ – 2019 103
Студентските средби како дел од образовниот процес 106
Во знакот на домашната продукција Панфиз - 2019 108
Медитерантска комедија со современ шмек Битола Шекспир Фестивал – 2019 109
Фестивал на камерниот театар „Ристо Шишков“ – 2019 112
Панорама на интересни комедиографски остварувања 114
47 Мајски оперски вечери 117
59. Фестивал „Охридско лето“ 125
Програма за театарската сезона 2018/2019 130
НУ Македонски народен театар 131
НУ Драмски театар скопје 135
НУ Театар „Комедија“ 139
НУ Турски театар 141
НУ Театар за деца и младинци 145
НУЦК „Јордан Хаџиконстантинов Џинот“ - Велес 147
НУЦК „Трајко Прокопиев“ - Театар – Куманово 151
НУЦК „Ацо Шопов“ - Штип 153
Народен Театар Битола 155
НУЦК„марко цепенков“ Прилеп - Театар „Војдан Чернодрински“ 159
НУЦК „Антон Панов“ - Струмица 161
Беа со нас 164
Славко Нинов, актер (1945 - 2019) 165
Ѓоце Влахов, актер (1949 - 2019) 166
Ѓоко Николовски, концерт - мајстор (1927-2019) 167
Мушереф Лозана-Прекиќ, актерка (1933 - 2019) 168

МЕЃУНАРОДНАТА ПОРАКА ПО ПОВОД СВЕТСКИОТ ДЕН НА ТЕАТАРОТ

Карлос Селдран, театарски режисер од Куба



Пред да станам свесен за театарот, моите учители веќе беа таму. Тие ги беа изградиле своите куќи и својот поетски пристап кон остатоците од нивните животи. Многу од нив се непознати или едвај да се присети човек на нив. Тие делуваа од тишина, во смиреноста на нивните соби за проби и во нивните театри преполни со гледачи и полека, после години работа и извонредно достигнување, тие постепено се слизнаа од тие места и исчезнаа. Кога разбрав дека мојата лична судбина ќе биде да ги следам нивните стапки, јас исто така сфатив дека сум го наследил тој зафат, оригиналната традиција на живеење во сегашноста без никакво друго очекување поинакво од достигнувањето на транспарентноста на неповторливиот момент, момент на средба со друг таков во мракот на театарот, без понатамошна заштита освен вистината на гестата, на ослободениот збор.

Мојата театарска татковина лежи на тие моменти на средба на гледачите што доаѓаат во нашиот театар ноќ по ноќ, од најразличните придружници од мојот град кои доаѓаат да ни прават друштво и да споделат со нас неколку часови, неколку минути. Мојот живот е изграден од такви, единствени моменти кога јас прекинувам да бидам јас, да страдам за себе, и јас сум преродeн и го сфаќам значењето на театарската професија: да се живеат миговите на чистата ефемерна вистина каде што ние знаеме дека она што го кажуваме и го правиме таму, под светлините на сцената е вистина и го одразува најдлабокиот, најличниот дел од нас самите. Мојата театарска земја, мојата и онаа на моите актери е земја исткаена од такви моменти каде ние живееме зад маските, зад реториката, зад стравот да бидеме она што сме и ние тогаш во мракот се фаќаме за раце.

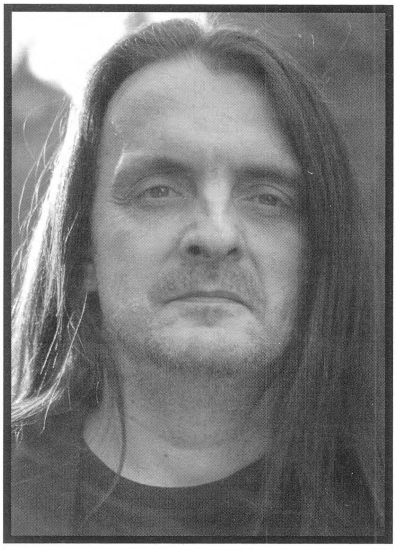
Театарската традиција е хоризонтална. Никој не може да потврди дека театарот живее во било кој центар од светот, во било кој град или привилегирана зграда. Театарот, каков што го добив јас, се шири низ една невидлива географија, што ги меша животите на оние кои го изведуваат и театарскиот занает во една единствена и унифицирана геста. Сите мајстори на театарот умираат со своите мигови на неповторливата луцидност и убавина; сите тие избледнуваат на истиот начин, без било која друга трансцендентност за да ги заштити и да ги направи славни. Театарските учители го знаат тоа, ниедно признание не е вредно кога е соочено со таа точност која е корен на нашата работа: креирање на мигови на вистина, на двосмисленост, на сила, на слобода на средината од таа огромна опасност. Ништо не преживува освен податоците и записите од нивната работа на видеа или на фотографии кои ќе дофатат само една бледа идеја од она што тие го направиле. Сепак, она што секогаш ќе недостасува од тие записи е тивката реакција на публиката која во еден момент сфаќа дека она што се случува не може да се преведе или да го има некаде надвор, дека вистината споделена таму е едно животно искуство, дури и поделикатна и од самиот живот.

Кога сфатив дека театарот е држава сама за себе, голема територија која го покрива целиот свет, во мене се роди една решителност која исто така беше и едно оствару-

вање на слободата: ти не мораш да одиш некаде далеку, ниту пак да се поместиш оттаму каде што си, не мораш ниту да трчаш, ниту пак да се придвижиш. Публиката е онаму каде што живееш ти. Ги имаш на своја страна колегите кои што ти се потребни. Таму, надвор од куќата, ја имаш целата таа матна, непробојна дневна реалност. Потоа, ти работиш од таа очигледна неподвижност за да го формираш најголемото патување воопшто, да ја повториш Одисејата, патувањето на Аргонаутите; ти си неподвижен патник кој не прекинува да ја забрзува густината и ригидноста на својот реален свет. Твоето патување е пат кон мигот, кон моментот, кон неповторливата средба пред твоите врсници. Твоето патување е кон нив, кон нивното срце, кон нивната субјективност. Ти патуваш во нив самите, во нивните емоции, во нивните сеќавања кои те будат и те мобилизираат. Твоето патување е вртоглаво и никој не може да го измери или да го замолкне. Ниту пак некој може да го препознае во вистинската големина, тоа е патување низ фантазијата на твоите луѓе, семе кое е посеано во најдалечните земји: граѓанската, етичката и човечката свест на твоите гледачи. Токму заради тоа, јас не се мрдам, останувам дома, меѓу своите најблиски, во очигледна тишина, работејќи дење и ноќе, бидејќи јас ја имам тајната на брзината.

МАКЕДОНСКАТА ПОРАКА ПО ПОВОД СВЕТСКИОТ ДЕН НА ТЕАТАРОТ

Југослав Петровски, драмски писател



КАТАРЗА (УМИРАЊЕ НА ТЕАТАРОТ или РЕИНКАРНАЦИЈА.)

Вчерва бев во театар...

Не е битно во која театарска зградата бев; не е битен ни градот, не е битна ни земјата, та дури ни тоа - на која страна од светот се случи таа моја посета на театар. Од сѐ, само беше битно, дека - единствена мисла, единствено чувство, единствен впечаток кој ме обземаше, од мигот кога започна преставата –па се до овој миг – беше и се уште е' - сеќавање на онаа "старо пророчко кобење", онаа "фрлена клетва" врз театарот - од страна на господинот Роберт Шекнер. Онаа негова "зла мисла", каде тој коби, тој предвидува, дека театарот во 21-от век ќе исчезне! Или ако има 'среќа", ќе се претвори во нешто налик на страшно здодевен "гудачки квартет" – што би преставувала мошне мачна, тешка, долга агонија на умирање. Навистина "зло кобење", навистина гаден крај за театарот; навистина сурова и ужасна смрт!

Лош почеток! Лош, лош, почеток. Многу лош почеток ... ...многу, многу, многу лоша експозиција, за едно обично, поздравно, пригодно, писмо - по повод на –"27. Март – Светски ден на театарот" - би требало да се засрамам од самиот себе.

Сме дошле во театарот - празни - и ќе си заминеме од театарот, дома - празни!

Почитувани мои колеги, вљубеници, но и мразачи - на театарот, и ако е „загарантирано и потврдено"- никогаш, ама никогаш(!) - од театарот не може, не смее, да се замине празен – Не може!Не смее! Не треба да биде така!!! Не може, и тоа од една едноставна причина... Бидејќи,ТЕАТАРОТ, пред 25-века - бил создаден од ХРАМ, и тоа ХРАМ посветен на богот ДИОНИС – следствено на тоа, ако ТЕАТАРОТ е ХРАМ, тогаш во секој ХРАМ т.е. во секој ТЕАТАР се случувал (и мора се уште да се случува) РИТУАЛ... А штом веќе влегуваш во ХРАМ (ТЕАТАР) и присуствуваш на РИТУАЛ(ритуал - што денес, популарно, се нарекува "театарска престава") – едноставно, не е можно, да си заминеш од ТЕАТАРОТ т.е. од ХРАМОТ – празен! Од ХРАМОТ секогаш си заминуваш со сознанието што ќе ти го даде БОГОТ на тој ХРАМ – во наш случај – тоа е ДИОНИЗ. Па така, и актерите (некогашни свештеници) и публиката (народот, дојден, дента да присуствува на "обредот") – секогаш преку РИТУАЛОТ (ТЕАТАРСКАТА ПРЕСТАВА) на кој присуствувале, си заминувале од ХРАМОТ (ТЕАТАРОТ) - добивајќи на подарок – магија, а преку добиената магија- доживувал КАТАРЗА, си ја земал КАТАРЗАТА, и од тогаш - секој со својата КАТАРЗА– Заминувал засекогаш изменет!

Тогаш, пријатели мои – Кај е заебот! Би требало се да е во ред, а не е!

Ќе се обидам малку да го надопишам, дообјаснам, и поедноставнам, споменатиот - Шекнер Ричард – И ќе кажам: "ТЕАТАРОТ СЕ УШТЕ НЕ Е МРТОВ! НО ЗА ЖАЛ, ПОЛЕКА, ОД ДЕН НА ДЕН, ОД МИНУТКА ВО МИНУТКА – ТОЈ, ТЕАТАРОТ, УМИРА! А УМИРА БИДЕЈЌИ НЕДОСТИГА "ПЕТИОТ ЕЛЕМЕНТ" т.е. НЕДОСТИГА КАТАРЗАТА!

По разлистување на стотици книги, кои веќе сто пати ги имам разлистано – Дојдов до два мошне битни заклучоци!

1. Дека ако од ТЕАТАРОТ исчезне КАТАРЗАТА, ТЕАТАРОТ ќе УМРЕ!

-и -

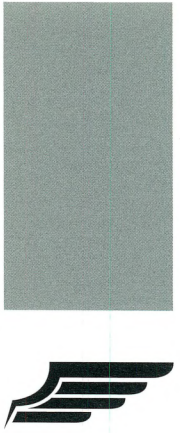
2. Театарот, во секоја своја форма, жанр, сегмент, елемент... што и да е – Мора да остане жив! А за да биде и остане жив - зависи исклучиво од КАТАРЗА, од онаа - магичното, таинственото, волшебното - што го содржи секоја - вистинска антологиска драмска т.е. театараска приказна!

И ете – стасавме до одговорот!

ПРОСТО, ЛОГИЧНО И ЕДНОСТАВНО – од тој РИТУАЛ, од таа ТЕАТАРСКА ПРЕСТАВА- на која, исто како мене, сте биле вчера, не е можно, длабоку во себе да не ја земете и не ја сочувате, подарената –КАТАРЗА!Волшебна врвка – која секој ја има во себе и токму таа, магична нитка, го врзува со БОГОТ – со ДИОНИЗ, со богот на театарот...

Како стар "театарски волк", пред да заминам, ќе ви откријам уште една голема тајна:

„НАЈДОБРА ТЕАТАРСКА ПРЕСТАВА Е ОНАА ПРЕСТАВА, ШТО ПО КРАЈОТ, СЕКОЈ ОД ГЛЕДАЧИТЕ, ДОМА, СО СЕБЕ, ЌЕ СИ ПОНЕСЕ СОСЕМА ПОИНАКОВ „ПЕТТИ ЕЛЕМЕНТ". ШТО БИ ЗНАЧЕЛО ДЕКА, НАЈДОБРА ПРЕСТАВА Е ОНАА, КОГА, СЕКОЈ ДОМА КЕ СИ ЗАМИНЕ СО ПОТПОЛНО РАЗЛИЧНА, САМО СВОЈА,КАТАРЗА, САМО СВОЈ„ПЕТТИ ЕЛЕМЕНТ!"



ИНТЕРВЈУ...

АКТЕРОТ МОРА ДА БИДЕ ПОСВЕТЕН

Интервју: **Марија Спиркоска-Илијеска**, добитник на наградата за најдобра главна женска улога за улогата на Велика во претставата „Пирej“ на Прилепскиот народен театар на годинашниов 54. МТФ „Војдан Чернодрински“

Наградата секогаш возбудува и никогаш не е сеедно кога ќе се добие. Посебно на националниот, МТФ „Војдан Чернодрински“. Како ја доживеавте наградата за најдобра главна женска улога за улогата на Велика во претставата „Пирej“ на прилепскиот театар?

-Секоја награда на секој актер многу му значи. Без разлика дали е за споредна, главна улога за млад актер. Тоа е потврда за „добро завршената работа“. Но, во никој случај не е она што на актерот му обезбедува „примат на добар актер“. Наградата е признание, а наредниот ден почнува нова страница, треба да се работи за да се оправда достигнатото, да се постигнува уште повеќе.

„Пирej“ е националната сага, слика за животот на овие простори. Никого не го остава рамнодушен, особено трагичниот живот на мајката и жена Велика.

-Точно. И додека го читав романот, и кој било, не може да остане рамнодушен, а камоли кога се поставува претставата и се одигрува ликот. Поплава е од емоции и кај актерите и кај публиката. Многу потресува чувството кога знаеш дека ниту публиката не е рамнодушна, силно го доживува ликот на Велика. Тој линк што се воспоставува со публиката е вистинско чудо. Сите гледаат во еден здив и многу сочувствуваат со претставата. Луѓе ме сретнуваа потоа и ми велеа дека вечерта не можеле да спијат. Но, верувајте, не се стигнува лесно до тоа за публиката толку да се соживее и со ликот и со претставата. Режисерот те води во остварувањето на ликот, но актерот го има својот миг, својата интуиција како да ја одигра улогата. Да се оформи ликот беше комплицирано. Уште при првото читање на текстот, се појавува бура од емоции, солзите течат. Но, се прашуваш како да се стигне до моментот таа тага да не прерасне во траор, во патетика. Но, стигнавме да обликуваме комплетна претстава која носи голема трагедија, а нема патетика. Режисерот ни рече: патетично е ако емоцијата не е оправдана. Загубата на една мајка и пред 200 години, сега или во иднина, е голема трагедија, исто се доживува. Актерката Јоана Попоска која играла во „Пирej“ само ме праша: колку години си скрати од животот? Тогаш сфатив дека во тој период, кога го подготвував ликот на Велика целата бев внесена во тоа, немав време за ништо друго. Живеев и сонував со улогата, со тагата и болката на Велика. И на дете да му се каже дека станува збор за таква приказна, ќе се натажи.

Има ли разлика и каква е трансформацијата кога се гради ваков или некој друг, современ, лик?

-Па, нема разлика. Јас имам свое мото: едноставно, на сцената треба да се излезе со чесни намери. Ние, како актери, сме тука да направиме добар проект, добра претстава, а не ние

актерите, сами по себе, да бидеме добри. Не може јас да блескам во нешто што е лошо како концепт. Крајниот продукт го правиме сите заедно: актери, режисери, сценографи, костимографи, мајстори на светло и сите чинители во претставата. Ако секој е добар, нема сомнеж дека претставата ќе има успех. Чесно и посветено. Тоа е дефиницијата за сите што работиме. Десетина пати имаме добиено награда за колективна игра. Прво, имавме чувство - па доста е од колективни награди. Но не е така. Тие награди треба многу повеќе да ни значат од поединечните. Зашто многу значи колективното во овој момент кога, некако, сè е изместено на театарската сцена. А да имаш голема екипа од 20-тина актери која верува во тоа што го прави на сцената до крајот на претставата, тоа е богатство, реткост во нашите театри. Секако, мили се поединечните награди, но да добиеш признание за цел колектив што како механизам функционира на сцената, е нешто посебно и ретко.

Зад себе имате награда за млад актер, за споредна женска улога во „Тапани во ноќта“ и сето на МТФ „Војдан Чернодрински“. Се чини, како единствен механизам функционира прилепскиот ансамбл. Кој е „рецептот“ за успехот?

-Мислам дека екипата на прилепскиот театар „се погоди“. Атмосферата која ја имаме, во ниту еден момент не дозволува да се направи лош проект. Ние сме екипа која функционира со мотото: „Еден за сите, сите за еден“. Дај боже, ова да трае. Иако се вели дека тоа е за краток период, ама еве веќе 12-13 години е така. Се чини таа енергија ја пренесовме на сите генерации, оти, ние сега не сме толку млада актерска екипа. Во претставата „Пирej“ имавме на сцената и најмлади и највозрасни.

Какво искуство Ви пренесе вашиот татко, актерот Благоја Спиркоски-Џумерко?

-Тој постојано ми велеше: за да бидеш добар актер, треба да бидеш добар човек. Треба да имаш коректен однос спрема сите. Ти не си сама на сцената. За тоа ти се потребни сите: сценската техника, ти треба тон, светло, инспициентот. Значи, биди човек и посветен на работата, па успехот сам ќе си дојде. Често имавме различни ставови. Жал ми е што само еднаш до двапати бевме заедно на сцената. Од друга страна - во ред беше. Тој многу не ја оправдуваше нашата младешка лудост, а јас пак нивната „опуштеност“. Ми недостига како поддршка и сигурно би се гордеел со сè што сум постигнала. Секогаш го прашував: И сега како?, постојано одговараше: Е, арно е, де, може и подобро.

Се вклучивте за да се анимира нов, детски фестивал. Од годинава почна Фестивалот „Силјан Штркот“. Какво е искуството?

-Многу е благородно да се работи на претстави за децата. Тие се крајно искрени и не дозволуваат да се „извлечете“ со пропусти. Во спротивно ќе го загубите нивниот интерес. Многу ми е мило што со Ангела Наумоска, со Александар Тодороски и со Димитар Црцороски го покренавме овој Детски фестивал, непосредно пред одржувањето на МТФ „Војдан Чернодрински“. претставите за деца се благородна мисија. Се надеваме на голем успех. Нашата идеја е дека малку се прават претстави за деца преку годината. А ние мора да имаме образована публика. Тие млади еден ден ќе бидат дел од публиката на МТФ „Војдан Чернодрински“. Ќе бидеме упорни.

Со кои предизвици и тешкотии денес се соочува македонскиот актер?

-Ќе почнам со она што нам, на прилепските актери, ни тежи и ни лежи. Имаме елементарни тешкотии, кои, впрочем, не треба да бидат споменати во Театарот. Немаме основни услови за работа, немаме театарска зграда, основни простории, услови. Има надеж дека може да се изгради нов театар, тоа би било одлично. Но најфаталната грешка е направена во 2004 година кога прилепскиот, и некои театри низ државата, станаа дел од центрите за култура. Правно не постојат, туку се оддел на Центрите за култура. Тоа мора да се промени и да се исправи грешката.

Што да донесе иднината? Кои се плановите на актерката Марија Спиркоска-Илијеска?

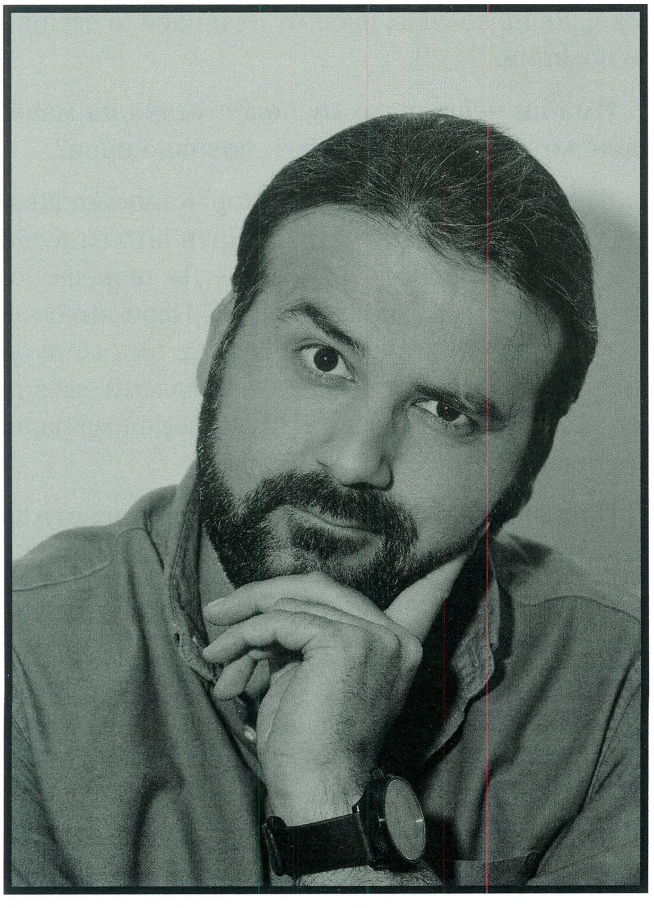
-Немам посебни планови, ниту желби за некоја улога да ја одиграм. Сè што ќе дојде - добредојдено е. Јас ќе вложам максимум. Најбитно ми е она мото за кое се држам - чесно и посветено. Тоа секако ќе донесе резултати!

УМЕТНОСТА Е УБАВ НАЧИН ДА СЕ ПРОТЕСТИРА ПРОТИВ СИТЕ НЕПРАВДИ

Интервју: Александар Степанулески, актер, добитник на наградата за најдобра главна машка улога на годинашниов МТФ „Војдан Чернодрински“

На годинашново, 54. издание на МТФ „Војдан Чернодрински“ актерот Александар Степанулески е добитник на наградата за најдобра машка главна улога за улогата на Јон во претставата „Пиреј“ на прилепскиот народен театар „Војдан Чернодрински“. Со Степанулески разговараме за наградите, за театарските состојби кај нас и за актерските неостварени соништа.

Наградите секогаш се големи признанија за работата на актерот, потврда на врвната работа, на уметноста што се внесува во градењето и интерпретацијата на ликот. Степанулески, честитки. Не е прва награда што, уште повисоко, ја верификува одлуката на Фестиваското жири. Сепак, доживувањето е единствено кога се прима награда од врвен национален фестивал?



-Пред сè, благодарам. Точно, наградите се признанија за работата на актерот и потврда, но само за неговата дотогашна работа. Во нашава професија, сè што е вчера е минато свршено време. Наградите, пак, се повеќе обврска отколку воздигнување. Со секоја награда прагот и очекувањата се зголемуваат, а со тоа и притисокот на актерот да биде уште подобар во иднина. Но, сепак, среќа што ги има, инаку многумина од нас не би издржале. А што се однесува на доживувањето, се разбира дека е едно и единствено, посебно дека се случува дома и на Фестивал кој практично е виновник за ова што сме денес.

Култен е романот на Петре М. Андреевски „Пиреј“. Уште повеќе ликовите на Јон и Велика кои се симбол на една национална сага. Кој беше предизвикот за врвно да се долови ликот на Јон?

-Одговорот е во твоето прашање. Култен македонски роман, два стожерни лика, две човечки судбини, едно страдание, заедничка национална сага, заеднички солзи, заедничка испревртена утроба, иста колевка. Плус, ако се додаде дека Јон е една од главните носечки национални улоги, тогаш предизвикот е секогаш огромен.

Иако сега не сте официјално во театарот во Прилеп, но со него Ве врзуваат, верувам, големи уметнички возбуди. Се чини, посилни станаа пред 11-тина години откако имавте експресен успех со претставата „Тапани во ноќта“ од Бертолд Брехт во режија на Мартин Кочоски. Како екипа ги добивте сите можни домашни и странски награди: на МЕС во Сараево, на „Експонто“ во Љубљана, гостувања, беше најдобра претстава на МТФ „Војдан Чернодрински“. Може ли да се нарече како „иницијална каписла“ за успеси?

-Не би го нарекол тоа експресен успех, би го нарекол логичен успех, следствен на сè она во што театарот претходно вложуваше. Точно е тоа дека по таа претстава, практично, почнаа наградите и валоризираните успеси кои продолжуваат до денес на некаков начин. Да, не сум официјално во театарот во Прилеп, ама по

никаква основа не сум заминат, тоа место останува да ми биде Дома. Впрочем, не се заминува од куќа во која си учествувал во редењето на циглите.

Колку и како разноликоста на толкувањето ликови во претставите, од класични до современи, го обликува уметничкото портфолио на актерот? И каква трансформација е неопходна?

-Актерот мора да биде материјал направен од многу компоненти, смеса која е подложна на многу облици, впрочем, во основа, повикот на професијата е во отвореноста и љубопитноста спрема светот и нештата. Многуте разнородни ликови не само што го обликуваат уметничкото портфолио на актерот, туку го обликуваат и неговото животно портфолио. Тоа е многу поважно, зашто не може човек да биде уметник, а да не е облагороден. Па, оттука, трансформацијата е нужност на сè она што претходно е вложено.

Ги искусувате двете страни на актерството - глумењето на „штиците што живот значат“ и пренесувањето искуства на другите?

-За моја среќа, да. Тоа се две работи кои совршено се вклопуваат за мене. Нема подобро од тоа да сте на изворот, велеше мојот професор Кирил Ристоски, па оттука, мојата работа на ФДУ не би ја нарекол само пренесување на искуства, туку заедничко капење во изворот со најчиста вода, директен контакт со свежата и прогресивна енергија и фузија и размена на светови кои во иднина ќе го носат театарот на својот грб.

Прилепскиот театар е единствениот што во 10 години, пет пати имал најдобра претстава на МТФ „Војдан Чернодрински“. Кој е рецептот и каква е возбудата за вас како „ваш“ театар, би рекле?

-Да, тоа е факт, и не станува збор само за наградите за најдобра претстава, тука има и мноштво актерски, музички, режисерски и сценографски награди. Рецептот е едноставен, доволно страст и неставање во позиција НАД уметноста.

Каде е клучот за успехот на една претстава? Дали во менаџирањето со Театарот, во одбирањето соодветни претстави и режисерски концепти за сензибилитетот на една актерска екипа, за секој актер? Или сосема друго?

-Клучот за успехот на една претстава е во сè и во ништо. Авионот може да го има најдобриот мотор, најдобриот пилот, најдобриот екипаж и пак да не полета, а исто, може да е обично летало, па да не може да се симне од облаците. Се разбира, во ова модерно време огромна улога играат менаџирањето и соодветните режисерски концепти базирани врз сензибилитетот на една актерска екипа, но сепак, највозбудливото е кога моментот и страста ќе се погодат на исти шалтер, тогаш успехот на една претстава е неминовен.

Немало повод, а да не се споменат оскудните материјални прилики на македонското глумиште, или поточно, во македонските театри. Зошто успехот на актерот е обратнопропорционален од скромните прилики во театарската уметност кај нас? Дали тоа го „челичи“ уметничкиот потенцијал? Еве, на прилепскиот театар одамна му се ветува нов, современ, објект, а тој никако да ја види светлината на денот? А успесите не изостануваат?

-Уметникот мора де е коректор на едно општество, уметноста е убавиот начин да се протестира против сите неправди во светот. Ситиот уметник станува чиновник, гладниот останува сонувач, а сè додека има соништа, успесите нема да изостануваат. Ако уметникот го нема овој порив во себе, џабе му се и пари, и згради, и позиции.

Има ли нешто што му недостасува на македонското актерство? Освен доволно пари?

-Има. Му недостасува простор. Канцерот (квази)политика е толку метастазиран што ги души сите пори на нашето живеење. Да твореше Јоneско денес, ќе црknеше за леб. Пари никогаш ниту имало доволно, ниту ќе има, ама сè дури неписмените политичари се поголеми ѕвезди во македонските квазимедиуми, и да има пари, џабе е.

Навраќајќи се на улогите, на суштинското за актерот, ве одминале ли некои, посакувани?

-Има толку многу улоги што речиси е невозможно да се фатат сите во вистинското време, за среќа има и такви што сум ги фатил, за што впрочем сведочат и наградите. Но младоста е на место, радоста е голема, а многу посакувани улоги допрва ме чекаат.

До каде е ситуацијата со, условно речено, „независното“ актерство, односно развојот

на драмските трупи? Или поинаку поставено прашањето: има ли доволно „мецени“ во театарот за уметноста и натаму да не се чувствува запоставена од другите општествени „приоритети“ (стопанството, стандардот, секојдневното изборување со животните прилики)?

-Независното актерство во земјава го има. Ги има и независните драмски трупи како никогаш досега, тоа е за поздрав, ама, никако да ја нема општествената поддршка. Има и „мецени“, за Цеца, Брена, Лукас, ама за добар вкус - нема. Образованието, културата и спортот се репрезент на една држава, а сите знаеме каков е односот во овие триесет години. За жал, во наследство имаме битка која допрва треба да ја водиме.

Степанулески, која е вашата моментална преокупација?

-Подготовка на претстава во Драмски, подготовка на прослава 50 години ФДУ, часови со студентите и по нешто за дома.

Планови? Посакувани улоги?

-Планови без број, посакувани улоги многу. Половината од тоа да се оствари - е огромна среќа.

ИСТОРИЈА И ТЕОРИЈА

ТЕАТАРСКИ ДРЕБУЛИИ

Струмица, 10. II.1967

Драги Викторе,

През минато лето во Белград боравеше чувениот светскиот професор Др. Шпирит. Тој излезе пред нашата јавност / белградски „Весник“/ со изјава дека пронајдел сигурен лек против артерискрерозата кој веќе успешно под негово раковотство се применува во 60-та московска болница. Лекот се состои врз спојот на два витамина: А и Е и тој лекот го нарече А-Е вит. Бидејќи лично се познавав со другарот Добривоје Видиќ уште од Нови Сад, го замолив да ми го прати лекот горниов лек, но до денес не даде никаков резултат мене болеста ме удри во нозе и не можам да се движам. Нашите надлежни не набавиле лиценца за изработување на лекот кај нас. Ако е потребно да интервенирате кај другарот Димче Беловски та и тој да му пише на Д. Видиќ та да ми го пратат лекот, бидејќи се работи за народно заслужен писател. / Викторе молим те пиши на Беловски лично и верувам дека имаме успех.

Театарот во Струмица ја планира мојата драма „Печалбари“ кон крајот на февруари со неа да го прослави мојот јубилеј 60 години живот и 40 години активна литературна дејност. Ке ми биде драго ако Друштвото на писателите му даде морална подршка јубилејот да успее. Требало би Друштвото на писателите да повлијае со својот авторитет да уследи јубиларна претстава и во Скопје, центарот на нашата национална култура - со „Печалбари“ или „Пиликатник“ бидејќи такви преседани во Југославија. Време е веќе грубите кочници на Прличко, Милчин и други да олабаваат – та на нашата да биде удостоена да се увери да ги види делата на еден писател со истинска македонска физиономија. Јас сум веќе при крајот на својот живот. Таквиот став на тие такви другари нема реална основа, туку засновани врз лична аверзија, која ја шират спрема мене и моите стари дела и моите текстови од поново време. На тој начин нема да можеме да градиме здрави културни традиции на една мала и млада нација... Со давање октомвриски награди на слаби дела, притискајќи ги оригиналните дела се создава една каша каде само трите можат да испливаат на мегдан. При доделување награди / било какви / време е да го отфрлиме досегашниот принцип да се тргне од блоговенага личност, туку секогаш да ја имаме предвид талентиратната појава. Таков принцип не ке не спаси од нездрави уметнички односи и од трката за монополизам. Нуждата од создавање мополи во литературата тие писатели кои што ги создаваат бидејќи како слаби имаат нужда едни на други да се опират. Правиот и чистиот талент не бара подршка од монополи. Зошто му пречат на еден одреден талент докрај да се изрече, ами чекаат јас да умрам та тогаш одново да ме откриваат Од трката за хонорар не можеме да согледаме дека сме захуктале во водите на монополизмот. На овие размислувања ме присили доделувањето на последнава октомвриска награда на Ристо Крле. Никој ни комисијата за доделување на октомвриските награди можат да уверат дека драмските текстови на Р. Крле стојат во секој случај по високо од мојот драмски опус: „Печалбари“, „Вероника Самрак“, „Пиликатник“, „Препородени и „Градинар“.

На крајот редно е да ти благодарам на новогодишната честитка. Поздрав на тебе и на другарката Налче.

Твој

Антон Панов

Писмо

На 9 септември 1944 година кога капитулира Бугарија беше настанала сушотоха и за наш театар немаше никој да се побрине и да власта запази ствари и инвентар од театарот. Затова самоиницијативно ние: Пеце Јаневски, Јордан Пешев и Ганчо Трајковски, отидовме во I участак и зедовме пушки да го чуваме нашиот театар. У самиот театар се беа затекле 20 души бугарски артисти кои не знаева што да прават и мислева сите ќе изгинат од германците. Бидејќи образуваме како локална стража околу театарот со пушки, да би биле по сигурни од германиците ние ги запечативме вратите. Бугарските глумци бева унатре и ние од наштие куќи носефме леб и друго и ги раневме додека не проиде блокадата. Кога дојдова германците да минираат театарот а ние им кажавме дека има печат на вратите и ние рековме да е те од власта за животот на 20 луѓе од 9 септември 1944 година до ослободувањето така чувавме и пазевме нашиот театар нас неколкумина и ако за сето време немавме никаква плата това го чиневме из љубов спрема нашиот театар како стари работици и денеска се служиме со инвентар целокупен кој го сочувавме ние за нашата татковина Македонија.

Струмица, 10. II 1967 год.

Драги Викторе,

През минатата лето во Белград бораве чувениот советскиот професорот
т.Тој излезе пред нагата јавност/белградси "Весник"/ со изјава
ајдел сигурен лек против артерискрерозата кој веќе успешно под не
вoство се применува во 60-та московска болница. Лекот се
спојот на два витамина : А и Е и тој лекот го нарече А-Евит. Биде
се позивав со другарот Добривоје Видиќ уште од Нови Сад, го зам
о прати лекот горниов лек, но до денес не даде никаков резултатМе
а ме удри во нозете и не можам да се движамНашите недлежни не на
нца за изработување на лекот кај насАко е потребна да интевенате
Димче Беловски та и тој да му пише на Д.Видиќ та да ми го прат
јки се работи за нарочно заслужен писател./Викторе молим ти пиши
вски лично и верувам дека имамаме успех./

Театарот во Струмица ја планира мојата драма "Печалбари" кон кр
руари со неа да го прослави мојот јубилеј 60 години живот и 40 го
ивна литературна дејност. Ќе ми биде драго ака Друштвото
ите му даде морална подршка јубилеот да успее. Требало би Друштво
ателите да повлијае со својот авторитет да уследи јубиларна пр
и во Скопје, центарот на нашата национална култура- со "Печалбари
пикатник", бидеки такви преседани во Јагославија. Време е веќе г
ници на Прличко, Миличин и други да олабават - та нашата да биде
да се увери да ги види делата на еден писател со истинска македо
номија. Јас сум веќе при крајот на својот живот. Таквиот став н
кви другари нема реална основа, туку засновани врз лична аверзија
ширaт спрама мене и моите стари дела а моите текстови од поново
тој начин -нема можеме да градиме здрави културни традиции на ед
млада нација... Со давање октомвриски награди на слаби дела, по
оригинали дела се создава една каша каде само тршите можат да
на мегдан.При доделување награди /било какви/ време е да го ст
гашниот принцип да се тргне од благловенага личнот, туку секогаш
аме предвид талентираната појава. Таков принцип не ќе не спаси
рави уметнички односи и од трката за монополизам.Нуждата од созд
поли во литературата тие писатели кои што ги создават бидејќи како
аат нужда едни на други да се опират. Правиот и чистиот талент не бе
шка од монополи. Зошто му пречат на еден одреден талент докрај де
, ами чекаат јас да умрам та тогаш одново да ме откриваат. Од тр
норар не можеме да согледаме дека сме захуктале во водите на мон
т. На овие размиславања ме присили доделувањето последнава октом
града на Ристо Крле.. Некој нити ни комијата за доделување на ок
ите наградиможат да уверат дека драмските текстви На Р. Крле сто
кој случај по високо од мојот драмски опус : "Печалбари", "Веро
рак", "Пиликатник", "Препородени" и "Градинар".
На крајот редно е да ти благодарам на новогодишната честитка.
тебе и на другарка та Наде.

Твој

/Антон -анов/

На 9 септември 1944 година кога капитулира Бугарија беше настанала сушотоха и за наш театар немаше никој да се побрине и да власта запази ствари и инвентар од театарот. Затова самоиницијативно ние: Пеце Јаневски, Јордан Пешев и Ганчо Трајковски, отидовме во I участак и зедовме пушки да го чуваме нашиот театар. У самиот театар се беа затекле 20 души бугарски артисти кои не знаева што да прават и мислева сите ќе изгинат од германците. Бидејќи образуваме како локална стража околу театарот со пушки, да би биле по сигурни од германците ние ги запечативме вратите. Бугарските глумци бева унатре и ние од нашите куки несефме лыб и друге и ги ранева додека не пирейне бекадата. Кога дојдова германците да минираат театарот а ние им кажавме дека има печат на вратите и ние рековме да е те од власта за животот на 20 луѓе од 9 септември 1944 година до аслабудуванетата така чувавме и пазевме нашиот театар нас неколцина и ако за сите време немавме никаква плата това го чиневме из љубов спрема нашиот театар како стари работници и денеска се служиме со инвентар целукупен кој оне ние за нашата татковина Македонија.

С.Ф.С.Н.

Петар Чанев
Ганчо Трајковски
Јордан Пешев
Анѓелко Манчев

„Ружица“ опера во 4 чина, компонирана од Сергије Михајлов, режирана од Душан Будимировиќ

Премиера 6 март 1926

Опера во Штип!

Восхитување, не чудење. Бастионите на една култура се секогаш посилни и посигурни од војничките ровови на периферијата.

Штип уште од 1923 год има театар во вистинска смисла на зборот благодарение на вредни луѓе предводени од Душан Будимировиќ. За кратко време ќе мора државата да овозможи подобри услови за уметноста да пушти подлабоки корени во тамошната вулканска земја.

Основачот на театарот и негов поранешен директор, г-дин. Душан Будимировиќ ја одржува куќата до ден денес иако сега е само наставник во гимназија, а му се придружи и талентираниот г-дин. Сергије Михајлов, наставник по музичко и основач на операта во Штип. „Пајаци“ се играше уште од септември 1923год. од дилетанти.

Сега Штип слушна уште една опера: Ружица. Композитор е г-дин. Сергије Михајлов кој изведбата ја довери на учениците од гимназијата. Постигнаа неверојатен успех.

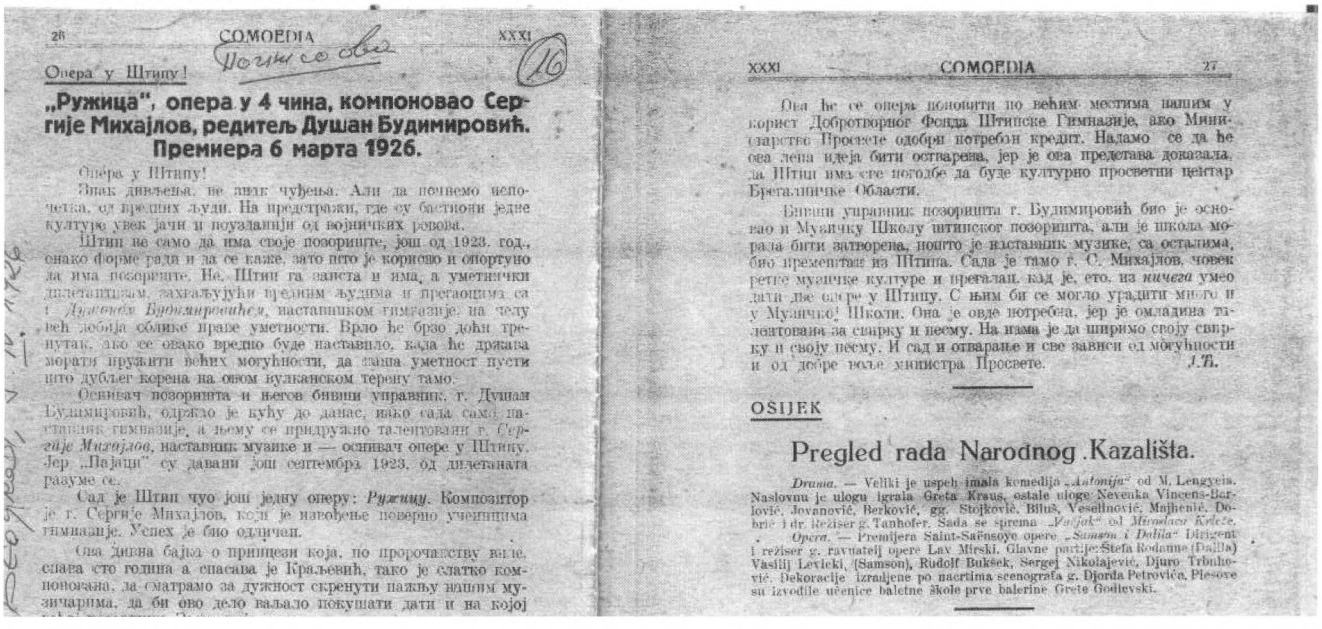
Оваа прекрасна бајка е за принцезата која по проколнувањето на вилатата, спие сто години, а ја спасува Принцот. Така слатко компонирана, чувствуваме за должност да го свртиме вниманието кон музичарите кои се надеваме ке добијат што поголема публика бидејќи навистина заслужуваат.

Г-дин. Будимировиќ исто така успеа да направи и балет во III чина, па Штип имаше прилика да се гордее со своите ученици и наставници. Приходот од овие претстави отиде во Добротворниот Фонд на гимназијата и истиот изнесуваше 12.000 динари – што е навистина за пофалба, не само за Штип.

Мира Буковиќ, како принцезата Ружица беше одлична. Петар Караџиќ го играше кралот, Димитрије Теокаревиќ – монахот, Страхиња Муфтијевиќ – принцот, Ола Крапчевиќ – кралицатаа, Ленка Коцевиќ – вилата, Николина Штерјевиќ – чистачката и други. Благодарната публика ги награди со силен аплауз.

Добротворниот Фонд на штипската гимназија има потреба од кредит кој треба Министерството за образование да го одобри. Се надеваме дека идејата ќе биде остварена бидејќи оваа претстава докажа дека Штип има потенцијал да биде културно-образовен центар во Брегалничката област.

Поранешниот директор на театарот г-дин. Будимировиќ, основа и Музичко училиште, но за кратко време истото мораше да се затвори бидејќи наставникот по музичко го напушти Штип. Сега таму е г-дин. С. Михајлов, човек со ретка музичка култура и човекот кој од ништо успеа да направи две опери во Штип. Тој би можел многу да направи и со Музичкото училиште бидејќи овде е навистина потребно сооглед на талентот на младите. Се надеваме на добрата волја на Министерството за образование.



26 COMOEDIA XXXI

Опера у Штипу!

„Ружица“, опера у 4 чина, компоновао Сергије Михајлов, редитељ Душан Будимировић. Премиера 6 марта 1926.

Опера у Штипу!

Знак дивљења, не знак чуђења. Али да почнемо непочетка, од вредних људи. На предстражи, где су бастиони једне културе увек јачи и поузданији од војничких ровова.

Штип не само да има своје позориште, још од 1923. год., онако форме ради и да се каже, зато што је корисно и опортуно да има позориште. Не. Штип га заиста и има, а уметнички дилетантизам, захваљујући вредним људима и прегаоцима са г. *Душаном Будимировићем*, наставником гимназије, на челу већ добија облике праве уметности. Врло ће брзо доћи тренутак, ако се овако вредно буде наставило, када ће држава морати пружити већих могућности, да наша уметност пусти што дубљег корена на оном вулканском терену тамо.

Оснивач позоришта и његов бивши управник, г. Душан Будимировић, одржао је кућу до данас, иако сада само наставник гимназије, а њему се придружио талентовани г. *Сергије Михајлов*, наставник музике и — оснивач опере у Штипу. Јер „Пајаци“ су давани још септембра 1923. од дилетаната разуме се.

Сад је Штип чуо још једну оперу: *Ружицу*. Композитор је г. Сергије Михајлов, који је извођење поверио ученицима гимназије. Успех је био одличан.

Ова дивна бајка о принцези која, по пророчанству виле, спава сто година а спасава је Краљевић, тако је слатко компонована, да сматрамо за дужност скренути пажњу нашим музичарима, да би ово дело ваљало покушати дати и на којој

XXXI COMOEDIA 27

Ова ће се опера поновити по већим местима нашим у корист Добротворног Фонда Штипске Гимназије, ако Министарство Просвете одобри потребан кредит. Надамо се да ће ова лепа идеја бити остварена, јер је ова представа доказала, да Штип има све погодбе да буде културно просветни центар Брегалничке Области.

Бивши управник позоришта г. Будимировић био је основао и Музичку Школу штипског позоришта, али је школа морала бити затворена, пошто је наставник музике, са осталима, био премештан из Штипа. Сада је тамо г. С. Михајлов, човек ретке музичке културе и прегалац, кад је, ето, из *ничега* умео дати две опере у Штипу. С њим би се могло урадити много и у Музичкој Школи. Она је овде потребна, јер је омладина талентована за свирку и песму. На нама је да ширимо своју свирку и своју песму. И сад и отварање и све зависи од могућности и од добре воље министра Просвете. *Ј.Ћ.*

OSIJEK

Pregled rada Narodnog Kazališta.

Drama. — Veliki je uspeh imala komedija „*Antonija*“ od M. Lengyela. Naslovnu je ulogu igrala Greta Kraus, ostale uloge Nevenka Vincens-Barlović, Jovanović, Berković, gg. Stojković, Biluš, Veselinović, Majhenić, Dobrić i dr. Režiser g. Tanhofer. Sada se sprema „*Vučjak*“ od *Miroslava Krleže*.

Opera. — Premijera Saint-Saënsoye opere „*Samson i Dalila*“ Dirigent i režiser g. ravnatelj opere Lav Mirski. Glavne partije: Štefa Rodanne (Dalila) Vasilij Levicki, (Samson), Rudolf Bukšek, Sergej Nikolajević, Djuro Trbuhović. Dekoracije izrađjene po nacrtima scenografa g. Djorda Petrovića. Plesove su izvodile učenice baletne škole prve balerine Grete Godlevski.

Основата на првијот Македонски Народен театар

Тодор Николовски, Петре Прличко, Илија Милчин, К. Стојанов, М. Стефановски

Директор: Димитар Кјостаров

Секретар – драматург: Илија Милчин

Артистички состав:

Тодор Николвски; Димче Трајков; Петре Прличков;Г. Калникова;

К. Стојанов; Добрила Иванова; И. Стефановски; Мери Бошкова; Н. Калипсо; Добрила Пуцковска; Б.Црвенков; Б. Дишленковиќ; Тодорка Кондова; П. Дишленковиќ; Вера Вукова; Л. Пенчева; Н. Кацаволу; Кирил Кјортошев; Костадинка Зафирова; Илија Цувалековски; Александар Маркус; Пандора Кулева; З. Тото; Милена Година; Оливера Филипова; Д. Арсенска; Деса Прличкова; Т. Киров; Трајко Чорески; Владимир Гашевски; Лена Ташанова;

„Еден е патот“

Мајка: Н. Калипсо

Син Петре: М. Стефановски – Петре Прличко

Ќерка Мара: Н. Кацаволу

Страшо – Партизан: К. Стојанов

Партизан: Перо Јакимов

Поставка: Петре Прличко

Играна во кино „Уранија“ Средно техничко училиште – Офицерски дом

„Силата на љубовта“ „Гвардејско“ – поставка: Т. Николовски

„Нашето девојче“ – „Љубов и долг“ – поставка: Д. Кјостаров

1. „Платон Кречет“ – поставка Д. Кјостаров

2. „Народен представител“ – поставка Т. Николов

3. „Татков Дом“ – поставка Д. Кјостаров

4. „Чорбаџи Теодос“ – Петре Прличко – Тодор Николовски

5. Сумљиво лице“ и „Власт“ – Д. Кјостаров

„Татков дом“ – Д. Кјостаров

6. „Тартиф“ – Д. Кјостаров

7. „Мисијата на Мистер Перкинс во земјата на болшевиците“ – Д. Кјостаров

Основата на првијот Македонски Народен т...
...одор Николовски, Петре Прличко, Илија Милчин, К...
...Стефановски.

Директор: Димитар Кјостаров
Секретар-драматург: Илија Милчин

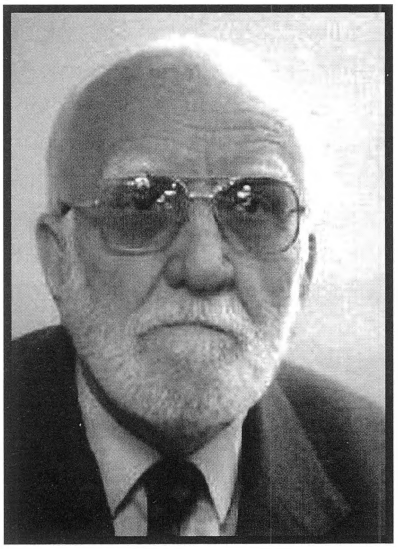
...тистичен состав: 1. Тодор Николовски, 2. Димче Т...
2. Петре Прличков — 21. Гога Кал...
3. Кр. Стојанов — 22. Добрила ...
4. И. Стефановски — 23. Мери Б...
5. Нана Калипсо — 24. Добрила ...
6. Бл. Црвенков — 25. Бл. Дишл...
7. Тодорка Кондова — 26. П. Дишл...
8. Вера Вукова — 27. Илија ...
9. Нина Кацаволу — 28. Кирил К...
10. Костадинка Зафирова — 29. Илија ...
11. Александар Маркус — 30. Пандор...
12. Тото Зегерски — 31. Милена...
13. Оливера Филипова — 32. ...
14. Деса Арсенска — 33.
15. Деса Прличкова
16. Тома Киров
17. Трајко Чорески
18. Владимир Гашевски
19. Лена Ташанова
19. Сотир Гулевски

РАЗГОВОРИ СО...

ИЛИЈА МИЛЧИН

Во театарот ги немаме сите служби комплетирано – Пуре, Петре и др. беа во Скопска Црна Гора – потем голема нечистотија во Театарот. Имаше и вода продрено под сцената. Сето тоа требаше да се уреди а потем да даваме претстави. Пробавме во репетициона сала на драма.

Рациновците во Караорман имаа претежно фолклорна програма, рецитали, а помалку драмски. Во Врановци се опремени три пиеси – „Петоимениот Ѓоре“, „Хитлерова агонија“, „Ние сме деца“. Тие три пиеси се обновувани во други состави. Најистакнати членови беа Ристо Лазовски, Боро Ацевски. А во Врановци – командант Боро Ацевски Каро, Миро Наидовски и уметнички раководител Илија Милчин. Уште не дојдени во Скопје – Кочко (член на Агитпроп на ЦК) ми соопшти дека Ќостаров е определен за директор, јас за секретар драматург. Тоа што Ќостар вели дека е речено во Театарот од страна на Кочко дека он е директор е точно - тогаш Ќостаров за прв пат го чул оти тогај дојде од Бугарија.



Пиесата „Еден е патот“ што Прличко вели дека е негова е всушност „Мајка“ од Матеја Бор. Ние и имињата на лицата ги помакедончивме. Круме е една година пред мене во Студиото на уметничкиот театар. Јас се запишав 1939 есента до војната студирав. Крумета го запознав во колонијата студентска во Охрид – колонијата е трансмисија на партијата. Пред тоа го видов во една гимназиска претстава „Краљева есен“ од Милутин Бабиќ на гостување во Битола. На почетокот септември 1939 г. се сретнав со Круме дека е студент – он го положил приемниот испит во 1938 г.

Никола Поповиќ, В. Старчиќ, Петар С. Петровиќ – Пецаја и Јован Коњовиќ (од радио) првите тројца го напуштаат Народно позориште и го основаат „Уметничко позориште“ претстави даваше во Коларчев Народен универзитет.

Студиото беше извор на кадри за мали рољи и за технички персонал. Ова оти немале пари да платат друг персонал.

Во студиото беше и Славица Тодорова – тогај Халили. Театарот беше многу прогресивно ориентиран, а тоа најповеќе се гледа во рециталите. Кога видов дека сме земени за „носеќи“ артисти почнавме да се садиме – се запознав со Лилјана Крстиќ која исто така беше запишана на право и она предложи да појдеме на академија да полагавме приемни испит и не примија. Пред нас беа запишани во мојата класа – Динуловиќ, Радош, Новаковиќ, Парлиќ Димитрије (он беше Македонец) а плус овие Јелисавета Стојановиќ, Милош Јовиќиќ и Људевит Хусар.

1937 г. е формирано школото – Ј. Путник, Душан Антониевиќ, Зденко Антониевиќ, Драгутин Диклиќ, Богдан Травица.

1938 г. Круме со Русинката.

1939 г. III генерација сме ние (Милчин).

Во јануар 1941 ме затворија во логор во село Меѓуречје близо до Ивањица. Како напреден студент. Таму бев до почетокот на март. Пред сам рат се враќам во Прилеп.

Во септември појдов во Софија и се запишав на право бидејќи во Софија немаше академија на Театар. Во јуни 1942 г. дипломирав на право. Во есента 1941 г. појдов во Народен театар – директор беше Владимир Панов, барав од него контакт со театарот ме прими за асистент на режисер – волонтер. Во тоа време режираше Христан Цанков пиесата „Милена Скопска девојка“ и станувам негов асистент – он во тоа време се смета за Бугарин најдобар режисер – друг беше Масалитинов.

Авторот Савов учествуваше во претставата како актер и станаа два инцидента околу име на еден херој и околу неколку реченици кој беа на македонски. Во заштита ме зеде Сарафов. Он ми плати ручек – тоа беше несфатливо бидејќи важеше за голем скржавец. Морав сам да го напуштам Театарот. Не доседов ни до премиерата. Но ми остана таа привилегија да можам кога сакам да одам на проби и претстави. Цанков ги правеше припремите за студио – јас требаше да бидам негов асистент. Во тоа студио беше запишан Благоја Црвенков, таму беше запишан Точко – но тој избега.

На Масалитинов му станува асистент Панов Антон. Од Софија се враќам во јануари 1944 година, а во меѓувреме имам работа со групата од Пиринска Македонија. Цувалеков е до ратот член во хорот во операта и после член на хорот на оперетниот театар во Софија. Пред крајот на војната во Битола станува артист во Битола.

1936/7 год. школска година од Миљовски добиваме директива да ги споиме гимназиите – Битолска – Скопска и Тетовска. Преку Смилев професор се поврзавме со II машка. Идеолози – културни кој што размислуваа за иднината на уметнички план е Рацин Кочо.

Рацин е пред војната под бојкот – и во логорот бевме заедно. Не тераат да се држиме кон бојкотот. Бојкотот не му беше сметнат сè до крајот на 1941 година. Со Рацин сум имал многу разговори. Извонредно добро формирана личност – мал, неугледна личност, наглув. Тој беше најоформена личност на линија на култура. Тој уште пред војната размислуваше (кое наречје да бидат земени за литературен јазик). Визави Венко (он немаше моќ) он беше интелектуалец а овој стихоклепец. Порано размислувал за уметност – Рацин – оние луѓе кој биле опфатени од покретот – тие самоиницијативно се определувале. Немало некоја организирана грижа, ваква грижа настапува по Прохор Пчински по АСНОМ – крајот на 1944 г. Кога се сместува Главниот штаб во Врановци тогаш се формираат одделни поверенства меѓу кои и за култура – Панко Брашнар – званично – а Лина Малинска всушност (шеф на Агитпроп). Сите луѓе што се бавеа со култура – тогај почнаа да не викаат Пенко Здравковски-Левков, Луи беше со Иљо Топаловски во партизани. Луѓе надвор од Театар што најпознати се за формирање на Театарот: Агитпроп – Лина – Секретар – Лилјана Чаловска – Васил Ивановски (од Кукуш замина во Бугарија), Киро Хаџи Василев – подоцна Петре Богдановски-Кочко. Прибирани се артисти, писатели, сликари, музичари. Во Врановци бевме свикувани на состаноци што ги водеше Лина на тема азбука и јазик – активен Блаже Конески, В. Марковски. Имаше собир чисто театарски. Васил Ивановски имаше напишано една пиеса со автентични имиња Кочко – Лина и др. А Лина ме натера да е препишувам пиесата. Васил е прочита пиесата. Настана таец. Кој смее да е нападне. Прво Прокопиев па јас па Блаже Конески. Пиесата пропадна. Составот на тие луѓе Епаминонда Попандонов, Емануел Чучков. Во Скопје превладуваа од ваков вид луѓе (постари интелектуалци) таму бил и Венко Марковски. Во првото решение за азбуката беше со се ерголем. После се образува друга комисија со помлади луѓе кои е донесоа оваа азбука. Прво ме вика Бато во З.К. ми кажа дека сум одреден да одам во Благоевград да формирам театар. Бато ми рече да изберам уште еден кој ќе ми помага. Јас мислев на Крумета – беа пријатели и заеднички го гледавме театарот. Но исто така имав разговор со Маќули кој беше во УДБА. Во амбасадата во Софија Митко Зафировски беше советник за култура. А пред мене Коробар и Перо Ололовски отворија книжара со филијали во Петрич и Неврокоп. Театар таму не постоеше. Во обласниот комитет на партијата ми рекоа дека предвидуваат вакво раководство; директор Јордан Петров – Бугарин, артистот од Русе – печати пиесата „На границата“ а уметничко раководство јас. Со право на избор на артисти во кој требаше и жена му на Петров да биде. Направивме неколку аудиции и ги изабравме: Стојанов Јордан, Катја Петрова, Вера Вучкова, Елена Пенкова, Костадин Брчков, Ева Правова-Тупарова, Елена Тасева, Денчо Димов, Анка Димова, Димитар Манчев, Кирчо Томов. Од овде го поведов театар мајсторот Григориј Бирјуков, сценограф ни беше Мочев.

Постоеше секретар благајник, тех. служби и слично. Брзо се екипиравме и спремивме пиеси. Ансамблот беше составен главно од Македонци од Пиринска Македонија со неколцина Македонци од потекло Вардарска Македонија и неколку Бугари. Брзо го совладаа македонскиот литературен сценски говор. Сите претстави беа пречекани со извонреден прием особено на турнеите. Последните две постановки „Длабоки корени“ и „Малограѓани“ беа на завидно уметничко ниво. Особено, зачудувањето за високиот квалитет што го искажа Претседателот

на тогашниот комитет за уметност во Софија Александар Обретенов.

Премиерата на последната претстава „Малограѓани“ излезе недела по резолуцијата на Информбирото. Тоа беше последна претстава на Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја.

Ќостаров е директор на театарот. Со Чашулета доаѓа и операта и балетот. Чашуле управник – Ќостаров на драма, а Скалов на Опера.

Ќостаров – Чашуле – Коробар – Куљан – Стоимир.

Ќостаров – Ј. Бошковски – Милчин – Дракул – Прличко – Чинго.

Калипсо Нолча играла во Српскиот театар во Скопје.

Илија Чочовски – електричар, Миле Стефанов и Китан од Бугарскиот театар реквизитери, жена му на Киро гардероберка, (што е со фризерница).

Најрано работеше Идриз Емин.

Ристо Лазевски пишува за Кочо Рацин.

За Ќиро Хаџивасилев и Ќосе да се праша Круме.

Во првите 2-3 месеци работат како актери Саша Маркус и Евгенија Кацаволу.

КРУМ СТОЈАНОВ

разговорот е воден на 14 мај 1974 година

Од 1942 јануари стален член на Театарот во Скопје. Бев во Студиото на „Уметничкиот театар“. Се упишувам на архитектура во Белград 1939 г. веднаш положив приемен испит во музичката академија – драмски отсек и се запишав. Академијата ја положивме јас и една Рускиња, дојдена од Париз. По совет на деканот на академијата – Манојлевиќ – да не се одавам на уметност кога веќе студирам архитектура, а по совет на проф. Васиљевиќ (музика) кој ми беше наставник во Скопје – инсистирав да бидам запишан. Бидејќи требаше да се организира I година, само за мене и за Рускињата (требаше да положам национални предмети) моето посетување на академијата се одложи – немогуќе беше за еден човек да се отвори класа. Васиљевиќ ме тераше да инсистирам – како би ме префрлиле во II година со тоа што накнадно би го положил испитот во прва. До ова не дојде – истовремено се формира Студиото на Уметничкиот театар или 1939-1940. Јас веќе бев член на Студентскиот театар што го водеше Јурица Рабар. Оптеретен со предмети на архитектура и претњата од дома дека нема да ме издржаваат а да ја остварам мојата желба за Театар – инкогнито стапив во Студиото од неговото основање со првото учество на „рециталот“ што предизвика шум меѓу напредната младина а под раководство на Коњовиќ (режисер) останав во Студиото до самата војна. Студиото во почетокот броеше над 100 учесници при првата селекција отпаднаа 3/4 - овде бев јас најбољи. Од Македонија беа, Милчин и Славица Тодорова. Овде соработував непрекидно и со Студентскиот театар. Резултатот од таа соработка ми остана. „Мајка“ од Чапек со Биљана Крстиќ во насловна роља и јас како синот Тони – и сите почетнички перипетии што таа премиера ги предизвика (антимилитаристичка пиеса и претстава). Во студиото за играње добивавме хонорар – задача ни беше да пратиме со рефлектори, учество во сите масовни и мали роњи, и да сме при рака на организацијата. Парите од „рециталот“ беа употребени за првата премиера на Театарот. Во Студиото беше Дедиќ, Р. Радојковиќ, Новаковичка – актерка, Мира Ступица, Иво Ерман и др. а во уметничкиот театар беа: Никола Поповиќ, Старчиќ, Каталиничка, Мила Миниќ, Пеција Млаци, Ра-

хела Ферари, Бранка Веселиновиќ, Капиталино Ериќ и др.

Во тој театар беше и Кулунциќ – стварниот уметнички основач и раководител – тој и ни држеше часови.

Ратот ме затече во Скопје. Дојдов на 4 април.

Бугарскиот театар се формира есента 1941 г. а јас влегов во него 1942 јануари месец – 1 јануари.

Таму беа Т. Николовски, П. Прличко (го зедоа Бугарите војник – како само него не ми е јасно). Петре Богданов Кочко (ништо не работи) Бл. Црвенков, Т. Владимирски, Скоро целата техника беше од Македонија – Тулумот, Михајло, Ќиро високиот, Пуре, Наско, Ангелко, Дита, Бранко (Топалот) Пупен, Китан;

Од време на време како статисти, Јован Бошковски, Мирко Стефановски, Чоревски полагаше испит и го вратија.

Српскиот театар во Скопје беше втор театар во Србија, створен на ниво, современи со сите течениија од Исток или Запад, зависимо – претстави – артисти и режисери – Ступица – Ангелко Штимац, Воиновиќ скоро директор; Живојновиќ, отворија театар макар со ограничени средства и за ограничен број на публика на театар на завидни висини и секогаш во тек на современоста. На ваквиот театар Бугарите знаејќи го значајот негов – побрзаа да отворат театар довлекувајќи од Бугарија најдобри снаги и фрлајќи огромни средства да парираат на српскиот театар. И од едниот и од другиот театар – повеќе од луѓето – уметници во контакт со нив – гледајќи и учествувајќи – стекнав знаење кое само допринесе за моето стручно усовршување – така да јас со организирањето на Македонскиот театар – бев веќе зрел уметник и оспособен за работа. Во банката ја Григоров, одев јас со Дано Дановски, Иванка Димитрова – на седенки по претстави на кафе итн. Сум имал врска во Театарот со Дано кој бил организиран комунист и он ми носеше билтени „Во програмата“ која се организираше 1943/44 г. а во која се вклучива, поради отсуство на редовни претстави – литерарно забавни вечери – со Дако му е претуравме литература од Народно творештво кое јас го интерпретирав на македонски јазик. Вечерите беа одржавани во Народен театар – бидејќи редовната програма престана заради бомбардировки. Во 1943/44 г. скоро немаше претстави. Си спомнувам кога Дако Даковски кај конференсата ја имаше во свој раце во последен момент пред моето излегување беше спречен да го објави мојот програм дека ќе биде интерпретирање на македонски јазик а не на македонско наречје практикуваа. Зборев за Итер Пејо и Насредин оца.

Постоеше кружок во Театарот на истомисленици, читавме билтени, покушававме со Дако од српски да преведуваме, знаев кога оди во партизани. Дако е умрен а Иванка Димитрова е жива.

Пред одење во партизани работам со Пинцурот, сум продавал книги и песни од Венко, Неделковски и др.

Во јануар месец по студентскиот распуст за да полагам испит во студиото бев закаснил се приготвив во Скопје пред аудиториум Н. Поповиќ, Старчиќ, Коњовиќ, Кулунциќ полагав испит со „Тутуноберачите“ и „Ленка“ од К. Рацин со нагласено македонски јазик. После успешното рецитирање ми пријде комисијата го потврди моето конечно останување во студиото а Старчиќ – честитајќи ми ме праша како се зовеш младиќу му одговорив Крунислав Стојановиќ – ми рече – круну ти желим у уметности – одушевио си ме. Кога ме праша за јазикот му реков на македонски – не знам ни јазик ни писца. Ова е прво изведување на стихови на Рацин.

За време на окупација – сме оделе на уранок во Козле – Капиштец – Тасино чешмиче – организирано со игри рецитации читање билтени. Ме поврзуваат со една група младинци – меѓу кој Гане Тодоровски со кој треба да спремам програма за евентуалниот дочек за ослободувањето. По тоа чув дека Тошо и Прличко излегле мене ме оставаат тука. На два три состанка на целиот одбор на градот во кој беше и Зографски – јас разбрав дека сум во одборот за дочек на партизаните за приготвување програма – но која во велико работев – рецитации, драматизирав Илинден од В. Марковски. Спремавме на тајни средби по лозјата и кај мене дома.

Конечниот настап не дојде – еден при провала кај што беа фатени списоци на одборот – Зографски со списокот на провалените рекол на моите одма да бегам во партизани. Избегав до Горно Количане. Спиев таму и по телефон утрината од Главниот штаб – веднаш да појдам таму со моето пристигање Главниот штаб отпатувал во Прилеп, преспав во Врановци и продолжив за село Извор и директно во ослободен Прилеп. И Милчин званично кажа дека сум член на Кочо Рацин. Од Прилеп со Главниот штаб одиме за Битола и потем во Скопје. Останувам да работам во групата. Едночинките се играа уште во Прилеп и Битола, а руските ги спремавме во Театар. Тогај за прв пат го гледам Ќостаров. Сите ги спремавме едночинките – Ќостаров го сретнав на плоштад ми рече: Круме што прави театар. Печатот со кој бил пломбиран – односно пломбирани беа само складовите – беа германски. Ние си седевме тука на некои актери им носев леб. Калипсо Нолча предратна глумица. За сето ова време Кочко го води театарот. Женско Јовановиќ она е одговорна за партијата, она ја основа партиската ќелија. Киро Хаџи Василев доаѓа попосле од како почнуваат кавгите. Мајката во „Платон Кречет“ е игра Калипсо Нолча во прва подела. Пред премиера доаѓа Кочко и вели како оваа курва со Германците што се реди игра и ја избркуваат. Тодорка тогај ускочува во ролата на мајката. Ќостаров е тогај веќе шеф. Првите кавги дојдоа заради личниот живот на Ќостаров – домашни кавги и со младите глумици.

Првите кавги заради Ќостар: Јас знам све, никој друг не знае, неговите врски со горните врвови – кој сите му веруваа, оцрнувањето на другите луѓе.

Цицо, Митрев, Митко Зафировски, Чашуле.

По првата турнеја стана голема кавга – првиот јавен скандал беше на тргање на турнеја – сите членови – врисоци писоци се расправа и тепа со жена му. Тој покушава од sид в глава да се убива. И жена му Лира Ољанова играше. Тргаме со закаснение. Почнавме со Крива Паланка се вративме во Куманово – кулминација на интриги. Тошо не собира на сцена во Куманово и го нападнаа Ќостаров (живеел со В. Вучкова) и за другите појави.

Перо Коробар ми рече да се спремам да одам за Горна Џумаја. Одиме со Милчина. Режираме заеднички првата „Печалбари“, „Длабоки корени“. Милчин „Народен пратеник“, јас „Негде во Москва“. Празна зграда се собрани бивши љубители од македонско потекло а и бугарско. Директор Бугарин Јордан Петров – а ние како режисери и актери. Првите кулиси каширање јас по цели ноќи сум работел. Пробите прво се држава во ловниот дом и читалиштето. Со грдни добиваме оскудни средства. Скици прави Владимирски – јас нешто преработував. Техничко оформување со големи маки. Огромен успех имавме. Бевме на три пати на турнеја по градовите и селата во Пиринска Македонија: Петрич, Св. Врач – огромна посета.

Многу предано работевме – имаше неколцина македонски фанатици. Не плаќаа Бугарите, а театарот беше преку бугарски власти поврзан со артисти беа: Рупов, Лена, Симеонова, Данчо, Љупчо, Вера Вучкова. Македонска врска беа Перо Коробар и на два дена пред резолуцијата на ИБЕ јас дојдов во Скопје.

ДИМИТАР ЌОСТАРОВ

Дојдов во Скопје 1942 година. Добив голема плата. Всушност сите актери во Скопје, добиваа поголеми примања од колку во другите театри во Бугарија.

Благодарејќи на Кочко набрзо ја сфатив својата положба и се поврзав со покретот.

Јас, Дако Даковски, Иванка Димитрова почти секој ден се собиравме во домот на Ќ. Григоров – кој беше во банката наспротива од Театарот. Доаѓав кој под изговор да е подучувам сестра му математика. Најчесто сме биле со Киро Григоров и М. Апостолски и ние.

Се сеќавам на денот кога беше убиен Кузман Ј. Питу во домот на К. Григоров направивме комеморативна вечер на која рецитиравме. Јас го рецитирав Ботев.

1 мај 1944 г. свечено го празнувавме во село Рамно кое се наоѓа на троаголникот Куманово – Врање – бугарска граница. Прво бев во Кумановскиот одред - формиравме мала екипа што се занимаваше со културно-просветна агитациона работа. Во екипата беа Милева Сабо – генералот Гојко, Дано Дановски. Со Дановски напишавме една пиеса од животот на окупирана Македонија и рецитираа стихови, врапци и др. Мајката офанзива е опасна работата на нашата екипа – се водеше непрекидна борба во мајската офанзива во која бев ранет. Во текот на офанзивата бевме летеќа екипа која со рецитации и друго ги бодреше партизаните. Темпо ме слушаше и покасно кога се ослободивме сакаше да му го рецитирам Ботев.

На заседанието на АСНОМ на 2 август 1944 година нашата екипа го украсуваше манастирот посебно просторијата каде што беше заседанието. Покрај нас беа Емануел Чучков, Лилјана Чаловска. Знам дека беше спремен и прикажан рецитал – вероватно со стихови на Рацин, Венко и други. Пеевме врапци.

Тоа беше војна – едновремено се ратуваше и во ретките затишја се спремаше и прикажуваше програма.

Никако не ми стануваше јасно како може за пет-шест саати да се спрема програма и да се прикажува. Истите сукоби со старешините беа заради ваквите импровизации.

Тргнав за Софија откако Агитпроп ни даде 90.000 лева и еден коњ. Така дојдов неколку дена по 9 септември. Во Софија беше театрално мртвило – ги видов моите – и решив дефинитивно да се вратам за секогаш – политички идејно бев врзан со нашата борба. Имав впечаток дека во Софија не се сфаќаше карактерот на нашата борба и револуција.

Враќајќи се назад во Кочани ја сретнав групата со Кочко, Темпо, Григоров кој одеа за Белград – бидејќи не можеше друго ние одевме преку Бугарија на консултација по културни проблеми. Отседнавме во Манастик – седевме 20 дена имавме разговори со Ѓилас – Зотовиќ и др. Во Скопје се вративме два-три дена по неговото ослободување. Театарот беше запечатен со црвен восок од страна на Т. Николов пред да појде во партизани на големо счудоневидување на Т. Николовски ја скинав пломбата и влеговме внатре. Така живеев до 1948 година во собите кај што живееле и поранешните директори на Театри, кој што беше амбулантата и училницата на школото на задниот дел на Театарот према магацините.

Сето ова стануваше помеѓу 9 септември и 20 октомври – 13 ноември 1944 година. На една средба со луѓето од Театарот во Театарот Кочко на сите им рече дека главниот штаб на Македонија ме поставил за директор на Театарот. Имам и една потврда издадена од президиумот на Македонија потпишана од Панко Брашнаров и П. Коробар. Од ноември или декември 1944 година за слободно ноќно кретање на име Димитар Ќостаров директор на Театарот. Првите соработници ни беа дел до луѓето на „Кочо Рацин“ со Мира Најдовска – партиски секретар, Илија Милчин, П. Прличко, Т. Николовски, К. Стојанов, Милена Година, Оливера Филипова, Драга Арсениевиќ, Григориј Бирјуков, Наско, Михаило, Перо Тулумот, Иванка Матева, Афродита, Цицо Поповиќ кој бил и за време окупацијата во Скопје.

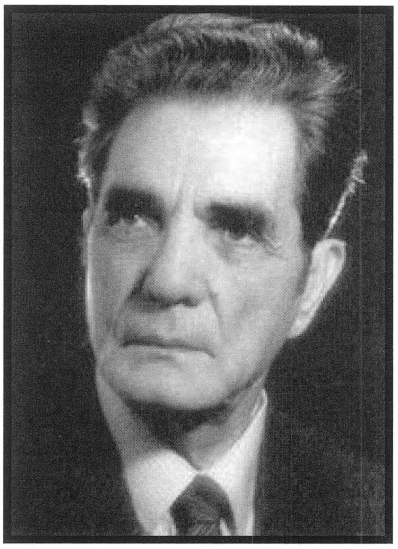
Театарот беше здрав – нешто беа зеле Бугарите, завеси плишани, гардероба и др., но на граница ги стигнаа и ги вратија работите, нешто селаните беа зеле и однеле.

Кога одев во партизани носев едно коферче со перики, грим и сл. Блиски луѓе до Театарот – Ќиро Хаџи Василев, Лилјана Чаловска., П. Богданов Кочко, Блаже Конески и др.

Б. Конески беше секретар на Театарот и ме запозна со делата на Иљоски, Чернодрински, тој ми го откри тоа драматургија. Во прво време Лина Малинска е секретар на Агитпроп, К. Хаџи Василев – член одговорен за култура, Л. Мојсов за штампа, Крсто Булаиќ – идеологија, П. Коробар за организација технички секретар.

Агитпроп имаше своја ложа во Театарот и по неколку пати ги гледавме претставите.

Со прикажувањето на Пл. Кречет, Ќостар и неговата идеја за чист театар а не агитациони екипи – победи. Тогај се бараше Театар да биде агитка, покретна за секоја причина со присуство на Ќостаров театарот најбрзо што е можно прифати програмско ниво исправен пат.



Агитпроп по мислење на Ќостаров го праќа Милчин во СССР и други.

Ќостаров посетува две години висока школа за театарска уметност кај Масалитинов во Софија и успешно ја завршува.

Одма по премиерата на П. Кречет се виде проблемот за кадар, репертоар и др.

ПРЕДРАГ ДИШЛЕНКОВИЌ (1907 Скопје)

Прв настап 1924 година во Народен театар. Настапува до 1931 г. потоа во војска до 1933 г. По враќање оди во Кочани и при Монополот спрема аматерска група. До 1935 г. навраќа Прличко со Дано Петровиќ и уште двајца и прикажува едночинки „Доле панталоне“ и „Женске сузе“ и свој куплети (врапчиња) прикажувал во кафаната. Со него оди жена му Блашка каде се оженил – и двајцата пристапуваат во Театарот на Прличко и одат низ Македонија. Гостуваат покрај други градови во Скопје – во Поштенски дом во бавчата, и во кафаната „Буњаковац“ (негде кај библиотеката „Другарче“ до Мала станица во бавчата на кафаната со горе доле иста програма. Со доаѓање на нови членови станавме група од десетина члена и почнавме поозбилна работа да спремаат како што „Зона Замфирова“, „Стари циганин“ и др. Во тоа време во Скопје прикажувале претстави и Д. Трајковски со сестра му (повеќе солистички точки а беа два-три човека. Доаѓаа други групи Бановиќ. Уште порано – Динуловиќ со групата прикажува претстави во кафана „Палас“ карши театарот до дрвениот мост). Уште порано „Орфеј“ Бачиќ даваше помеѓу Театарот и мостот – Димче најповеќе прикажуваше во кафаната „Пролеќе“ кај стариот железен мост – кај старата национална библиотека на пат за Бит Пазар на ќошето имаше кафана. Приходот се делеше – односно ќе се опсигуваа трошковите за плати, кулиси и др. после претставата. Управникот два дела (оти он има кулиси, костими, текстови), а другите на равни делови без разлика колку време е во групата и каков артист е.

Путујуќите групи мораа да добијат концесија од министерството за просвета во Белград.

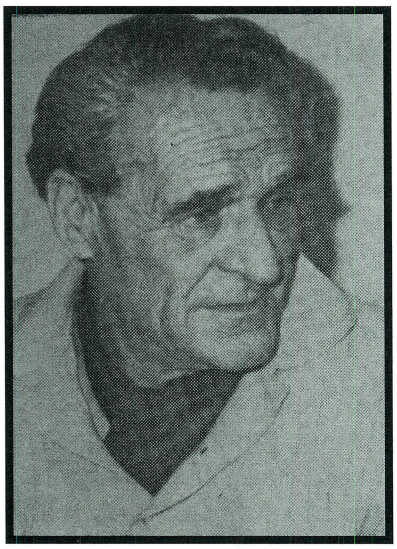
Доаѓа трупата на Душан Животиќ.

Концесијата значеше повластено позориште кое е ослободено од сите такси и слободно да може да прикажува претстави во секој град од како ќе се пријави во началството.

Додека бевме помали групи тешко се излегуваше новчано на крај а подоцна кога наплатувавме влезници и дававме целовечерни претстави – материјалната положба беше подобра но не секогаш. Пред да продаваме билети во поранешниот приход – со чинија во раце по секоја завршена едночинка или куплет собиравме пари од маса на маса.

Најдобро бевме примени во Струмица, Штип, Призрен. До колку останувавме без пари добивавме во Скопје како помош по 50 динари да можеме да отпатуваме до некое место.

Во путујући групи ги знам Црвенков, Прличко, Блашко, Димче, Ташанова, Чоре, Заиков (порано артист во Штипскиот театар – сега умрен). Сме играле пиеси на македонски. „Печалбари“ и др. кафеџијата Мартер ќе купеше пет-шест кг. чварки и неколку вечери ќе не најаде и напие. После работата од Лесковац театар – Прличко и Таска ме викнаа се јавив на аудиција и ме примија со Блашка и таму бев до 1946 г. додека не затвори ја. За тоа време го играв Жико во „Сумњиво лице“, селанецот во „Чорбаџи Теодос“ и во „Молиер“ – Тартиф Лоар.



Тогај беше само Ќостаров се. Јас мислам дека тој многу допринесе за раѓањето на Театарот. Но до сите зборот против него за она време ми беше идол. Во тоа време Милчин беше повеќе секретар – драматург. Имаше многу успешна режија.

Во 1938 г. од патувачки артист доаѓам во Народниот театар се до ратот. Наши беа во Театар Тодорче. После односно 1940 г. доаѓа Прличко. Направив една корисница за Блашка и во бавчата Балкан – колегите од театар ги продаваа билетите, они се завзедоа многу, јас го повикав Прличко од Врањска Бања да помогне во оние едночинки што сме ги спремале како путујући глумци. Но тој настап беше Штимац – режисер на Народен театар – го запази и го ангажира.

Доаѓаа путујући групи составени од Руси емигранти и се викаа група „Мадам Сансуси“ по името на шефицата даваа претстава едночинки, куплети, оперети парчиња во хотел „Москва“.

Белград, 1 јуни 1983.

Почитуван другар директоре,

Како што се договоривме, еве, ви ги испраќам овие фотографии на членовите од некогашниот штипски театар како и членската карта на еден од колегите кои ми ја позајми уште пред неколку години. Се надевам дека овој мој скромен прилог ќе го потполни вашето веќе стекнато познавање за делувањето на тој театар во она далечно време.

Дојдов во Штип некаде во почетокот на 1926 година. Театарот веќе беше, донекаде, формиран и членовите се собираа. До тој час, театарот изведе, како прво, мошне амбициозна приредба: го даде, со помош на гимназискиот хор, I чин на операта „Травијата". Главната улога Виолета ја пееше Благородна Буревиќ (подоцна Бурева. Умре во Белград пред три години), а улогата на Алфредо ја пееше Андреј Шчербаков. Гимназискиот професор Сергије Михаилов беше и корепетитор и диригент.

Втората претстава, по моето доаѓање, беше „Коштана" од Б. Станковиќ и беше поделена, во главни улоги, вака:

Коштана – Дара Продановиќ

Митке – еден бивш постар аматер (не се сеќавам на името)

Аџи Томо – Д. Цветковиќ

Аџи Арсо – Зајковиќ

Стојан – Никачевиќ.

После овие претстави, кои кај публиката имаа голем успех, се премина на подготовка на другиот дел и така со ред.

Театарот беше организиран вака:

Управник – Душан Цветковиќ

Уметнички секретар – проф. Душан Будимировиќ

Музички соработник – проф. Сергије Михаилов.

Членови: (на кои се сеќавам)

Благородна Буревиќ, Дара Продановиќ, Дана Цветковиќ, Г-ѓа Будимировиќ, Андреј Шчербаков, Зајковиќ, Крешимир Батистиќ, Веселиновиќ, С. Никачевиќ

Суфлер: Евгеније Русанов

(Имаше уште машки и женски членови, но повеќе не се сеќавам на нивните имиња).

Претстави кои се изведени:

I чин „Травијата"

„Коштана" (Б.Станковиќ)

„Два Цванцика" (Глишиќ)

„Хеј Словени" (Риста Одавиќ)

„Скамполо" (италијанска)

„Дон Цезар од Базан" (француска)

Улоги кои ги играв: Стојан („Коштана"); Киќа („Два цванцика"); Официр Чех („Хеј Словени"), Тито („Скамполо"); Дон Цезар од Базан („Дон Цезар од Базан").

Освен Штип, давани се претстави и во Кочани, Радовиш, Струмица. (Обично се одеше на гостување со претставите „Коштана" и „Два цванцика", „Хеј Словени" беше подготвувана за пуковска слава а потоа ја користевме и за ученички претстави).

Јас после јули месец го напуштив Штип и како потоа течеше театарскиот живот, не знам.

П.С. Во меѓувреме почнавме со подготовките на првиот чин на „Фауст" од Гуно, кои, за жал, поради моето заминување, не ги завршивме.

Поделбата изгледаше вака:

Фауст – А. Шчербаков

Маргарета – Б. Буревиќ

Мефисто – С. Никачевиќ.

Тоа е се на што се сеќавам. Се надевам дека со овој мој скромен прилог придонесов за подобро запознавање на работата на штипскиот театар во она далечно време и дека тоа ќе го користите во вашето опишување. Ве поздравувам вас и ако било што друго ве интересира за мојата работа во скопскиот театар, јавете ми се и јас ќе ви испратам некои фотографии кои, мислам, дека уште ги имам.

Ваш,

Светолик Никачевиќ

Ристе Стефановски

ДИРЕКТОРОТ НА ТЕАТАРОТ КАКО ОРГАНИЗАТОР И КООРДИНАТОР НА РАБОТАТА

Да се одговори на прашањето какво е местото и улогата на директорот во организацијата и координирањето на работата во театарот, со оглед на фактот дека во тие два поима е опфатена целокупната дејност, е многу обемна и сложена задача. Тргнувајќи од сознанието дека тоа место и улогата на директорот е значително изменета во споредба со неговата класична дејност, веднаш се наметнува истакнувањето на заклучокот дека и работата на театарските директори мора да им биде потчинета на оние движења кои го поттикнуваат севкупниот развој на самоуправните социјалистички општествено-економски односи. Директорот на театарот според тоа, должен е покрај сите професионални обврски да им овозможува на сите структури во театарот да ги заземат своите места и да ги остваруваат своите права во здружениот труд и во општеството, кои како права и обврски им произлегуваат од карактерот на театарската работа која е од посебен општествен интерес.

Тешко се може да се каже дека обврските на директорот во поглед на координацијата на работата се лесни и едноставни. Во театрите функционираат поголем број самоуправни структури и општествено-политички организации. Тука, пред сè, се мисли на театарскиот совет (со и без претставници на општествено-политичките структури), потоа на уметничкиот совет, на самоуправната работничка контрола, на делегациите итн., како и на основната организација на СК СС и др., вклучувајќи ја и работата на сталешките здруженија. Со сите овие структури и тела многу активно треба да се соработува за да им се овозможи нивната работа што повеќе да се афирмира во насока на постигнување на основната цел, т.е. успешно организирање на целокупната работа во театарот. Обидот на оваа потреба да не ѝ се подарува доволно внимание значи не само ограничување на самоуправните права туку и оневозможување да се постигнат подобри резултати.

Тргнувајќи од овие концепции, всушност постулати на нашето постоење, организациските обврски на директорите во театрите станаа далеку посложени и поодговорни во ситуација кога уште не се изградени поцврсти критериуми за работата во театарот, а уште помалку за негово пообјективно финансирање, директорите добиваат задача, во борбата со вакви или онакви сфаќања за театарот во рамките на СИЗ-овите, жестоко да расправаат дали им припаѓа поголем или помал дел од „колачот“ што се дели, не ретко, по неубедливи критериуми. Друго прашање е, во врска со оваа проблематика, дали делот од средствата што се издвојува за културата е адекватен.

Истакнувајќи го ова, никако не се мисли на „узурпација“ на правото сиот товар на најделикатното прашање – прашањето за стекнувањето на доходот, да го решава директорот сам. Напротив, реализацијата на овој проблема е неприкосновено и загарантирано право на работните луѓе и директорот треба да придонесе за неговото решавање со полна поддршка и согласност на целокупниот театарски колектив.

Меѓутоа, не ретко се случува некои аспекти во врска со стекнувањето и распределбата на доходот да се направи обид да се насочат кон разни ќор-сокаци. Тоа доаѓа до израз особено во оние театарски средини каде што во поголема или помала мера се фаворизира уравниловка, се избегнува наградувањето според резултатите од трудот и слично. Во напорите сите овие прашања да се синхронизираат, директорот не ретко се наоѓа приклештен меѓу два камена кои ќе го сомелат ако не успее водата од сите извори да ја влее во текот кој исклучиво е во интерес на театарот.

Во самоуправната општествена поставеност на театарот произволни се тврдењата за некаква обезвластеност на директорот. Наспроти тоа, врз основа на законските овластувања и самоуправната надлежност, тој има специфични обврски кои во крајна линија им се подредени на напорите за јакнење на самоуправните демократски односи. Современиот директор е должен со сите расположливи средства да го поттикнува вистинското самоуправување и не-

говата заштита од оние кои сакаат да га искористат како параван во остварувањето на своите тесногради, сталешки, групашки, елетистички и слични желби и интереси.

Работејќи на развивањето на самоуправувањето, директорот на театарот мора да вложи максимални напори во совладувањето на многубројните нерешени односи, меѓу кои мошне значајно место заземаат оние со радиото, филмот и телевизијата. Сведоци сме на состојба кога заради работата на овие медиуми доаѓа до целосна парализа на работата во театарот. Тогаш се јавуваат ексцесни состојби што можат да бидат фатални ако некој не ги подметне своите плеќи во амортизирањето на оваа активност. Директорот мора да поттикнува иницијативи да се реши ова крупно прашање во демократска процедура, преку самоуправни спогодби, на кои се алергични моќните организации на здружен труд во кои се реализира театарската работа надвор од театарот.

Борејќи се против импровизираното самоуправување, против самоуправувањето кое им противречи на вистинските потреби на театарот, директорот има обврска навреме да се идентификуваат лажните фрази и сите обиди што доведуваат до расчекор меѓу зборовите и делата. Само така може да им се застане на пат на разните „моќници“ кои од една или друга причина, наместо да го помагаат унапредувањето на театарот, најчесто се јавуваат како носители на курсот за; остварување на личните интереси, сопствена корист и слично. Во прилог им одат и разни формални групи и групации, кои под плаштот на душегрижници и „обожаватели“ на уметноста на Талија, поттикнуваат несамоуправни идеи. Во оваа работа практично се кријат „меценства“ и разновидни обиди по заобиколни патишта да се понуди неквалитет во поширока смисла на зборот. Овие „заштитници“ кои понекогаш е невозможно да се идентификуваат, сепак лебдат во театарскиот живот и на тој начин често предизвикуваат тешки потреси. Испуштањето од вид на ваквите и слични појави, односно, секое повлекување пред нивните помалку или повеќе жестоки налети, значи ако не капитуланство, тогаш во секој случај толерирање на тешка болест во ткивото на театарот. Патем речено, со жал може да се констатира дека понекогаш се случува ваква клима да потхрануваат и луѓе кои по својата функција не би требало да го прават тоа.

Влијанието на определени луѓе кои на еден или друг начин слегле на пониско скалило во некои културни сфери, не ретко е насочено кон потхранување на негативните тенденции во театарот. На тој начин се обидуваат да го „надоместат“ својот уметнички авторитет. Поради тоа, тие често се иницијатори на „состаноци“ каде што со чашка пијалак и сендвичи се „бараат“ решенија за најсуптилните проблеми. Таму понекогаш се планираат помали или поголеми „пучови“, вакви или онакви кадровски решенија, при што прашањето за квалитетот целосно се заобиколува. Тоа се пунктови кои мора навреме да се осуетуваат за да не се одразат негативно во животот на театарот. Ние решително се определивме единствен судија на нашиот труд да биде сцената. Валоризацијата од други агли ја одбиваме како лажна, неприфатлива и тенденциозна.

Сликата за улогата на директорот на театарот како организатор и координатор на работата би била не само нецелосна туку и искривена ако во номенклатурата на неговата работа доминантно место заземаат прашањата за кои досега зборувавме. Ви суштина, негова обврска е со сите средства во рамките на демократската самоуправна постапка да ја поттикнува квалитетната работа, работата која добива позитивна општествена верификација. Во оваа насока, директорот е креативна личност, човек кој мора да поседува визионерски особини, лице кое мора да знае по кои патишта треба да се оди до крајната цел. Овде, пред сè, се мисли дека тој никако не може и не смее да биде индиферентен или изолиран кога станува збор за репертоарската политика, за режијата, за актерските реализации, итн. Тука треба да се знае да се процени кога мора да се оди во креативен компромис, а кога во непопустлива битка за кредо. Човек треба да се сообрази со реалноста, но не по цена на помирување со неа туку на начин за нејзино постојано надминување и менување на подобро. Неговата партиципација во овие сфери, меѓутоа, не смее да биде наметната од позиција на сила, туку со разумна работа – со силата на фактите. Директорот мора да се грижи за да се создаде и трајно да се зачува климата на отвореност за секој вид надворешна соработка, со што репертоарската определба би ги зачувала својот интерес за експеримент и иновации, а со тоа и својата неопходна виталност. Значи, потребно да се воспостави рамнотежа меѓу инте-

ресот на широката публика и креативниот експеримент. Покрај своите истражувачки проекти и отвореноста за современото, театарот мора да успее да го зачува благотворниот контакт со почвата од која произлегува и да прерасне во отворена куќа на културата, способна да ги почувствува желбите и потребите на своите гледачи. Во тоа Драмскиот театар од Скопје постигна значајни резултати. Впрочем, конкретните реализации постигнати во еден континуиран период непобитно го потврдуваат овој заклучок. Заради илустрација, можат да се наведат бројните признанија што Драмскиот театар ги има стекнато на Стериино позорје и на други фестивали, не еднаш понесувајќи полн грст награди. Тие резултати не се случајни, зашто до нивната реализација патот беше облагороден со поголем број напори во поглед на смели иновации, експерименти, развиен слух за избор на соодветен репертоар (при што посебно внимание им е посветувано на домашните автори), со најсериозна претпазливост кога се во прашање кадрите, итн. Благодарение на ваквите определби, Драмскиот театар успеа да го добие најдрагоценото признание, најголемата награду – својата постојана и многубројна публика. Некои претстави доживеаја дури и повеќе од двесте изведби. Добро погодениот репертоар придонесе во огромно мнозинство секое дело да доживее барем педесет репризи.

Тие резултати произлегуваат не само од селективниот приод кон драмските текстови, туку паралелно и од настојувањата режијата, актерството, сценографијата, костимографијата и друго да им се доверат на вистинските луѓе од кои поголемиот број креативно се развиваа заедно со растежот на театарот. Ваквиот приод претставува обезбедување најшироки можности на површината да избие квалитетот – луѓето кои со својата трудољубивост и духовна инвенција копачат нови простори. Ограничувања во овој поглед се недозволени. Во напорите да се стигне до овие резултати не е заобиколена ни потребата постојано и со целосно внимание да се следат целокупните случувања во театарската сфера, без резерви да се прифаќа и да се применува сè што значи чекор напред во освојувањето поголеми резултати, без страв секогаш да се отвораат вратите за нови и осведочени струења. Во врска со тоа се и нашите настапи во земјава и во странство, а исто така и гостувањата на другите кај нас. Тоа е практична проверка своевиден тест кој дава одговор на прашањето какви се патиштата по кои се движиме.

Секако дека патот кон реализацијата на овие насушни обврски е многу напорен, долг и трновит. Поради тоа, една од неговите карактеристики мора да биде истрајност и упорност во оживотворувањето на оние концепции на кои единствена цел им е квалитетот, подеднакво од уметничко и идејно становиште. Ако тоа е така, а поинаку и не може да биде, тој е должен да стои на чело во пробивањето на сите ставови што го унапредуваат театарот и да им помага на сите самоуправни структури таквата работа да стане животна преокупација у практиката.

Тешко е да се обезбеди унапредување на работата ако е запоставено информирањето. Во театарот треба да се овозможува што пожив дијалог по сите прашања и проблеми, да се елиминираат „табу“ темите и за сите прашања да се расправа дневно, отворено и без заобиколувања. На сите работи треба да им се гледа в очи. Оваа потреба тешко може да се оствари ако определен број луѓе, вклучувајќи го тука и раководителот на театарот, престојува во својата куќа кога ќе му падне на памет. Честото отсуствување поради ваков или онаков ангажман во струката или надвор од неа претставува пропаст зашто го оневозможува континуираното следење на клучните настани. Таквите луѓе и не можат да бидат информирани, зашто прескокнувајќи определени етапи од работата се ставаат во непријатни ситуации кои не придонесуваат ниту за општествена ниту за уметничка афирмација на театарот. Губењето врска со процесот на работата рамно е на неработа, а секој носител на вакво однесување служи како негативен пример во повеќе насоки.

Не можат да се жнеат успеси ако целокупната работа во извесна смисла се бирократизира. Потребата да се следат сите етапи во подготовката на една претстава, почнувајќи од ембрионалните потфати па сè до премиерата, е еден од основните услови за успешна работа. Тоа подразбира не само присуство туку и соодветна стручност. Затоа е тешко да се раководи со театарската дејност ако човекот според својата професионална ориентација е оддалечен од работата во театарот. Во спротивно, се постигнува само во биографијата на луѓето кои врз основа на други критериуми раководат со театарот да биде забележан и податокот дека бил директор на театар.

Што се однесува на приватен план, главно „проклетство“ за еден директор е тоа што тој е принуден секогаш и постојано да разделува, анализира и усогласува повеќестрани, често спротивни интереси. Тука тој работи со живи субјекти и со уште поживи суети, а од него се очекува да биде флексибилен, да се откаже од својата сопствена субјективност и суета. Секако дека во извесна смисла тоа мора да се направи, но верувам дека постои дел од работата со кој не смее да се прави компромис. На секој директор му е неопходна извесна доза, условно наречена „позитивна“ субјективност и суета, за да може креативно да застане зад договорениот концепта за кој смета дека е добар и исправен.

Една кинеска парабола ни говори за некој царски поданик кој бил принуден секојдневно да го носи императорот на грб без да смее да го праша кај одат, а при тоа не знаел дека царот всушност одамна е мртов. Директорот може да биде од голема помош во симнувањето на овој мртов баласт во театарскиот живот и работа каков што секогаш има доста. По природата на нештата неговата перспектива е птичја, тој е во ситуација да гледа од посебен агол, тој истовремено е и однадвор и внатре.

Ако сите овие наброени проблеми што произлегуваат од комплексните организациско-координативни обврски на директорот се стават на вага и мерките во однос на задоволството и сатисфакцијата што човек ги наоѓа во работата во театарот, ќе натежне тасот со проблемите. Ако тоа е така, се поставува прашањето кој е тој поттик, таа мотивација, и покрај сè да се остане на вакво работно место. Одговорот е едноставен, но мошне категоричен. Никој не може да биде директор во театар ако нема разбирања за театарот. А тоа не е сентиментална, идеалистичка љубов. Тоа е љубов што со макотрпна работа одново мора да се потврдува, љубов која се храни со самоодрекување, со согласување на анонимност каде што се доделуваат признанијата, со подготвеност да им се одолее на нападите во периодите на „одлив“. Во сето тоа направено е нешто што потсетува на хазардерство, на ризикување, на „талкање“ по неразгазени патеки.

Текстот е објавен во Сцена, мај-јуни 1981 година, Нови Сад

Превод З. Ќ.

Елена Јосимовска

ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ НА МАКЕДОНСКИОТ ФРОНТ ВО ПРВАТА СВЕТСКА ВОЈНА

„Балканска комедија“ играна пред војниците од 14 п. македонски полк

Војничките театри како старо искуство на војните никнувале на фронтовите, на борбените линии. Според расположивите податоци може да се констатира дека на Македонскиот фронт се посветувало големо внимание на театарски и музички претстави.

Во време на ужасите што ги носела Првата светска војна улогата на театарот била немерлива светлост во бескрајниот тунелски мрак. Далеку од институциите и големите сцени, во неможни услови, по рововите кои цели три години им биле дом на војниците од двата завојувани блока, во болниците, во реконвалесцентните центри и заробеничките логори се давале театарски претстави.

Мобилизираните актери и режисери и членовите на разни театарски дружини и во време на војна не се одречувале од својот животен позив, напротив со помош на војниците аматери организирале богати театарски сцени. Овие претстави, низ игра и забава, имале силно тераписко дејство против депресија и носталгија. Ако театарот во мир е забава и поука, за време на војна тој значел борба за нормален живот. Со него полесно можел да се надмине тешкиот период на мобилизацијата.

Бројните зачувани плакати, фотографии, дневници и сеќавања од тоа време се историско сведоштво за постоењето на војничките театри на Македонскиот фронт. Со нив може да се патува низ минатото и да се прави реконструкција на веќе одамна заборавениот придонес на театарот како морална поддршка во напорите да се издржи неможното.

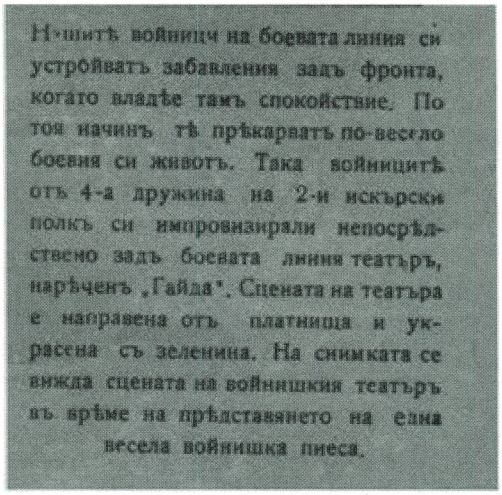
Театарските претстави на фронтот како реторика на тешките времиња се доживувале како светилишта како храмови на еден поинаков свет.

Животот во војничките логори обично се одвивал во места каде нема петел да кукурикне, овца да заблее, мачка да мјаукне, куче да залае. Тоа биле места каде што се гладува, се офка и страшно се умира. На тие места од војниците - заробеници измачени од глад и од студ, истоштени од присилна работа до ивиците на смртта се правеле театри.[1]

На бугарската страна имало Фронтови и Полкови театри. За разлика од Полковите кои биле формирани од самите војници на полкот, Фронтовите театри биле патувачки театарски групи кои организирале театарски претстави на фронтовата линија со цел да го подигаат духот на војниците од бугарската армија.

Нашите војници на борбената линија си прават забави зад фронтот кога таму владее затишје. На тој начин полесно им минува војничкиот борбен живот.

1 Милан Ст. Недељковић, учитељ-ратник,(1912-1918), Београд, 1936, 71.



Нашитѣ войници на боевата линия си устройватъ забавления задъ фронта, когато владѣе тамъ спокойствие. По тоя начинъ тѣ прѣкарватъ по-весело боевия си животъ. Така войницитѣ отъ 4-а дружина на 2-и искърски полкъ си импровизирали непосрѣдствено задъ боевата линия театъръ, нарѣченъ „Гайда". Сцената на театъра е направена отъ платнища и украсена съ зеленина. На снимката се вижда сцената на войнишкия театъръ въ врѣме на прѣдставянето на една весела войнишка пиеса.

Театарот е наречен „Гајда", сцената е направена од платна украсени со зеленило. На фотографијата се гледа претстава на една весела војничка пиеса.[2]

На српската страна постоеле: театар на Вардарската дивизија, театар на IX полк на Првата српска армија, Битолскиот театар во изгнанство, преименуван во „Тоша Јовановиќ" и театар при реконвалесцентното одделение во Зејтинлик кај Солун и Воден.

Прв и најголем српски театар на фронтот бил **театарот на Вардарската дивизија** подоцна преименуван во театар на Југословенската дивизија. Бил формиран по иницијатива на неколку познати глумци кои ѝ припаѓале на оваа дивизија меѓу нив и скопскиот глумец Сима Станојевиќ-Шуќур кој бил и управник на овој театар и Командата на чело со полковникот Милан Туцаковиќ. Театарот се наоѓал во селото Захарџија

списание *Аз знам всичко* бр. 17, Софија, 4 март 1917 год.

на Халкидики и броел 30 члена. Репертоарот на претставите бил исклучиво од национален карактер. Во овие Програми често учествувал Никола Стаменковиќ, управник на циркусот „Македонија". Покрај театарските и музичките точки биле изведувани и соколски вежби. Сите биле задоволни од она што се организирало, како се организирало и се изведувало, и актерите и Командата а особено публиката.[3]

Сето ова траело многу кратко време затоа што веќе во јули 1916 година единицата била упатена на фронтот кај Солун. Сè до јануари 1917 година кога престанале воените операции немало никакви можности за театарски претстави, па единствена забава за војниците во рововите биле рециталите што ги организирале во самите ровови глумците М. Зотовиќ, А. Пелагиќ и Г. Маринковиќ. Но, желбата за театар била постојано присутна и кога се формирал војничкиот логор во Долно Пожарско, иако имало само мал број на актери, била подготвена претставата „Обичен Човек" од Нушиќ со аматерите на Телеграфското одделение како и комедијата на Брана Цветковиќ „Два Лажова" (1917). Овој театарски колектив успеал да организира 12 претстави, покрај веќе споменатите тоа биле: „Чувај ми девојку", „Ивкова слава", „Расејан" и други.

Благодарение на големиот ентузијазам и успешната работа театарот станал Дивизиски и со тоа го привлекол вниманието на повеќе познати актери од тоа време. Меѓу нив особено се прославил Ѓуро Маринковиќ кој со голем успех ги играл женските ликови.

Театарската сцена во Долно Пожарско била направена од камен и од земја оплетена со прачки. Задачата за проектирање на оваа зграда и била дадена на инженеријата. Театарот располагал со сцена со димензии 7x5 метра должина и ширина со простор за оркестар и клупи амфитеатрално поставени за 600 посетители. Исто така, имало просторија за гардероба и две помали простории за живеење на актерите. Зградата била оспособена за давање на претстави на во декември 1917 година. До наредбата за покрет на единицата кон Саракиново, на 30 август 1918 година, кога бил крајот на овој успешен театар, овде се давале театарски претстави со многу богат репертоар.

Театарот на Реконвалесцентното одделение во Зејтинлик бил формиран на иницијатива на

2 спи. *Аз Знам Всичко бр. 17, Софија, 4 март 1917 год.*

3 Божидар Ѓермановиќ – Ѓера, Ратно војничко позориште. МПУ, ин. бр.1308, Фонд Меморијална граѓа.

Глумецот аматер Тошиќ во војничкиот театар на Вардарската дивизија, во улога на Зорка во Нушиќеевата „Обичен човек“ 1918 година

Драгољуб Гошиќ како Селим-Бег и Љубица Јовановиќ како Емина во претставата „Зулумќар“.

глумците кои биле дел од пациентите на одделението, но и по наредба на управникот на болницата д-р И. Ешкенази и управникот на одделението за реконвалесценти д-р Ѓорѓе Протиќ. Била назначена и управа на театарот која имала за задача да води грижа за редот и хигиената во него. Условите за работа биле многу лоши, преку летото претставите биле изведувани под ведро небо, а преку зимата во неадекватно прилагодени услови. Управата во овој театар постојано се менувала и зависела од здравствената состојба на членовите. Така Управникот на театарот, актерот Драгољуб Гошиќ, во мај 1917 год. морал да го напушти одделението, а со тоа и театарот. Во исто време театарот го напуштил и актерот Божидар Германовиќ-Ѓера. Местото на Гошиќ го зазел актерот Михаило Димитријевиќ, кој поради лошото здравје бил примен на ова одделение.

Репертоарот како и во другите театри бил составен од домашни автори, преводи и преработки. Најчесто играни биле делата на Нушиќ , Стерија Поповиќ, Коста Трифковиќ и други.

Сведоштва за **Војничкиот театар на IX пешадиски полк** сместен во местото Црвена Земја

Ансамблот на Артилерија Рустикана изведена од рековаленсцентни. ученици и богослови во Зејтинлик, 1917 година

Сцена од претстава „Кнез Иво од Сембрија“ во изведба на аматерите на 9. пешадиски полк на местото Груниште, 1917 година

кај селото Будимирци ни оставил првиот управник на овој театар, Радивоје Караџиќ. Овој материјал што тој го подарил на Музејот за театарска (позоришна) уметност МПУ во Белград, содржи 62 театарски плакати пишувани на рака. Театарот работел од 20 октомври 1917 до 27 август 1918 год.[4] Во тој период се одиграле 121 претстава. Членовите на овој театар биле аматери освен актерот Михаил Радовиќ.

Во текот на работата на овој театар во него свириле два војнички оркестра: оркестарот на Дунавската и оркестарот на Моравската дивизија. Репертоарот на театарските претстави, судејќи според зачуваните театарски плакати и фотографии од разни сценски настапи, може да се заклучи дека во целост одговара на репертоарите на другите војнички театри од тоа време. Театарот како поддршка и една од основните димензии на животот имал голема важност и значење поголема од која било друга естетска категорија.

Од зачуваните материјали за војничките театри од Првата светска војна дознаваме и за **Битолскиот театар кој бил преименуван во театар „Тоша Јовановиќ“.** Со него раководел глумецот Михаило Лазиќ. Во текот на војната голем број од актерите биле мобилизирани како воени обврзници и се нашле во Солун или како војници или како пациенти во Солунските болници. Исто така, и некои од глумиците на овој театар се нашле во Солун како бегалци, па така биле дел од новоформираниот војнички театар кој на чело со именуваниот управник започнал да подготвува и да дава театарски претстави. Актерскиот состав на театарот го сочинувале: Михаило Лазиќ-управител, режисери: Дра-

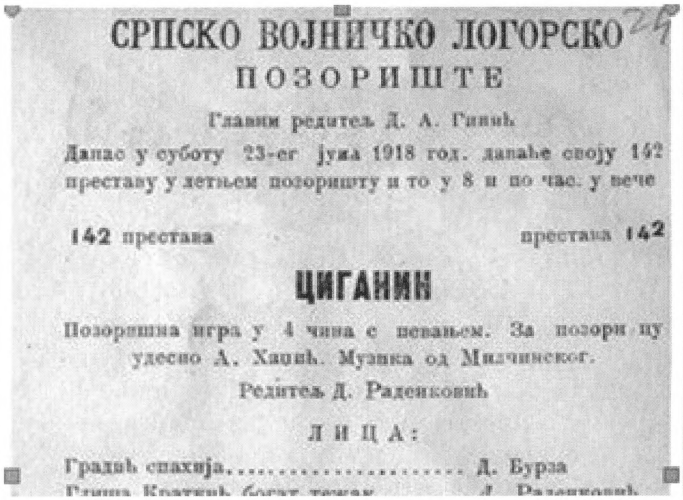
На првата фотографија е С. Косановиќ во улогата на Арбанашки усташ од пиесата „Војвода Брана“, а на втората Станимир Радивоjевиќ како Љубица.

4 МПУ, ин. бр. 13 148 од 1-50 и инв. бр. 13 149 од 1-12.

гољуб Гошиќ, Јован Осиповиќ, Родољуб Буjдиќ и Радомир Савиќ. Членови биле: Коста Илиќ, Никола Диниќ, Страхиња Петровиќ, Никола Јовановиќ, Стеван Јовановиќ, Радован Бојиќ, Милосав Мирковиќ, Рудолф Хет, Јован Ковачевиќ, Драгољуб Станисављевиќ, Добривоје Кандиќ, Љубомир Лаловиќ, Сима Станојевиќ, Катица Лазичка, Љубица Јовановиќева, Зденка Тешиќева-Тершова, Даница Миличевиќева, Вилма Јовановичка и Милица Станисављевиќка. Овој театар под ова име и во овој состав и со одобрение на Началникот на штабот на Врховната команда работел во Солун од 30 јануари до 20 август 1917 год.. Првата претстава подготвена од овој театар била „Обичен Човек“ и понатаму биле подготвени уште 50 други театарски дела. По наредба на истата Команда овој театар гостувал во реконвалесцентното одделение во Воден, во Зејтинлик и во Микра. На 20 септември 1918 год. Театарот повторно по наредба на Военото министерство се вратил во Битола.

На крајот, кога нема повеќе живи учесници во претставите на Војничките театри од македонскиот фронт и очевидци од кои би можеле да дознаеме како тие го доживееале театарот во тие тешки времиња и што значел тој за нив, се потпираме на автентичниот материјал што останал зачуван од тие дамнешни времиња во кои Театарот ја одиграл својата голема ако не и најголемата улога во својата историја.

Сцена од „Гидо“, Видосава и Љубица Јовановиќ



СРПСКО ВОЈНИЧКО ЛОГОРСКО
ПОЗОРИШТЕ

Главни редитељ Д. А. Гинић

Данас у суботу 23-ег јуна 1918 год. даваће своју 142 представу у летњем позоришту и то у 8 и по час. у вече

142 престава престава 142

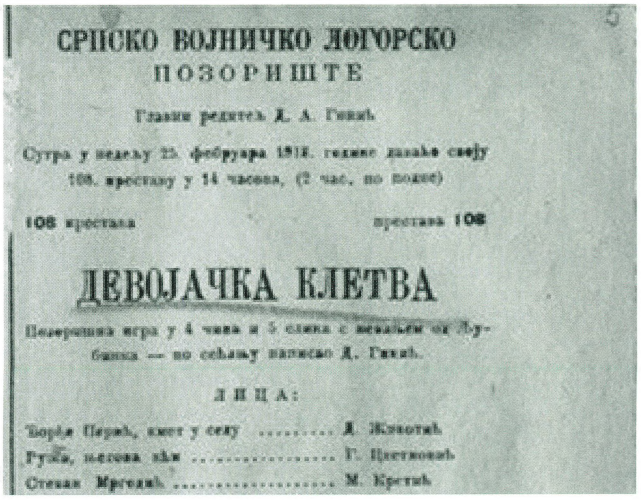
ЦИГАНИН

Позоришна игра у 4 чина с певањем. За позорницу удесио А. Хаџић. Музика од Милчинског.

Редитељ Д. Раденковић

ЛИЦА:

Градић спахија..... Д. Бурза



СРПСКО ВОЈНИЧКО ЛОГОРСКО
ПОЗОРИШТЕ

Главни редитељ Д. А. Гинић

Сутра у недељу 25. фебруара 1918. године даваће своју 108. представу у 14 часова, (2 час. по подне)

108 престава престава 108

ДЕВОЈАЧКА КЛЕТВА

Позоришна игра у 4 чина и 5 слика с певањем од Љубинка — по сећању написао Д. Гинић.

ЛИЦА:

Ђорђе Перић, кмет у селу ..... Д. Животић

Ружа, његова кћи ..... Г. Цветковић

Стеван Мрђић ..... М. Крстић

Јелица Ѓорѓиева Порента

МУЗИЧКИТЕ ПРИЛИКИ ВО МАКЕДОНИЈА МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ

МУЗИЧКИТЕ ПРИЛИКИ ВО МАКЕДОНИЈА МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ[1]

Музичката уметност кај југословенските народи се развивала на специфичен начин и во строга зависност од културно-политичките состојби во кои тие се наоѓале. Во таа смисла Македонија ја доживувала судбината на „вечно ветена земја„ за која е карактеристична остра борба меѓу туѓите сили која всушност сè повеќе ја кристализирала и зајакнувала специфичната македонска свест.

Непризнавањето на националната самобитност и култура, прогонувањето на македонското име и јазик предизвикало сè поголем отпор кај домашното население, особено кај интелигенцијата. Тој отпор растел од век во век, се одразувал во сите културни сфери, станувал сè поединствен, за да во периодот меѓу двете светски војни го подготви тлото за развој на македонската национална култура која своја форма стекнувала за време на Втората светска војна а по ослободувањето доживеала потполн расцвет.

Крајот на Првата светска војна им определила нова судбина на Македонците но и овој пат не во нивна корист. Со создавањето на кралството СХС, одамнешните желби на големосрпската буржоазија се обистиниле. Македонија која за Грците, Бугарите и српската буржоазија претставувала „ахилова пета“ со својот најголем дел Вардарска Македонија, во новонастанатата државна формација ја вклучиле како „Вардарска Бановина“, населена со „Јужни Срби“. Новиот државен систем во овој дел од новата држава дејствувал во две насоки: 1. Социјално-економски, што значи нагло развивање на капиталистички производни односи (ова подрачје било трговско сèуште неосвоено), што ја уништило тогашната ситна трговија и мануфактура. Во таа борба младото македонско граѓанство или пропаѓало или се асимилирало, што го забрзало менувањето на социјалните структури, на општествениот менталитет и култура. 2. Големата културно-просветна асимилација која дотогаш преставувала само „наивна пропаганда“ на големосрпската буржоазија, а која во новите државни услови добивала сè поголеми димензии и државен легитимитет.

Специфичноста на таа асимилација доаѓала до израз низ интензивното и агресивно делување на културно-просветните установи, друштва и организации. Во таа смисла, биле ангажирани групи од „напредни Срби“ (универзитетски професори, лекари, директори, судии, свештеници и учители) со задача „верно да ја спроведуваат културно-просветната асимилација и да го просветлуваат културно „заостанатото“ македонско население. На тој начин се формирал „српскиот елемент“ во т.н. Вардарска Бановина, низ која, меѓудругото се проширила силна просветна (образовна) мрежа. Биле формирани разни културни и хуманитарни организации кои со својата дејност не го оправдувале своето постоење туку политички му служеле на режимот. Во тие рамки требало да се „произведат“ најдобрите „Срби“ од редовите на македонското население. Широката и интензивна културно-просветна асимилација сепак не ја постигнала својата цел, напротив, го поттикнувала јакнењето на младата македонска интелигенција која најчесто се организирала и делувала надвор од својата татковина.

1 Рефератот е презентиран на Струшка музичка есен 1977 година и досега не е објавен. Рефератот го објавуваме интегрално и без редакциска интервенција, но со дополненија од авторот. Оттаму, и исказите во него треба да се читаат во времето и контекстот во кој трудот е создаван. Напомени од авторот: Објавениот прилог е извадок од трудот „Музиката во Вардарска Македонија меѓу двете светски војни (1918-1941)“ кој содржи 222 стр. и е одбранет како дипломски труд во јуни 1976 на одделот за музикологија при Филозофскиот факултет во Љубљана, под менторство на проф. др. Драготин Цветко. Истражувањата ги изведов во периодот од 1972 -1975 год во подолу наведените институции и архиви. Трудот не е објавен во целост но делови од него презентирав на Музиколошкиот симпозиум во рамките на Струшката музичка есен 1977 и 1978 година. Но и тие трудови, од субјективни причини тогаш не беа објавени во зборниците на споменатите симпозиуми па затоа ги објавувам во овој јубилеен зборник. Заради автентичност текстот е објавен, по содржината и формата, онака како што беше презентиран на споменатите СМЕ. Не е коригиран и дополнуван со нови податоци. Внесени се само податоците кои при презентацијата усмено ги дополнував. (Љубљана, февруари, 2017).

Според сите правила на временската еволуција, неизбежно се создал прогрес кој на тој дел од Балканот се формирал дури во почетокот на 20. век а тоа значело и конечен распад на меланхоличната левантинска културна сфера која повеќе столетија ја создавал муслиманскиот менталитет. Сè повеќе доаѓала до израз ориентацијата кон западно-европската мисла иако македонскиот народ ги имал сите предиспозиции да и се приближи и многу порано.

Покрај навидум уредената музичка дејност (со отворањето на гимназии во сите поголеми градови во вардарскиот дел на Македонија), апатијата која владеела кај народот го сториле своето. Граѓанството чувствувало потреба од попристоен културен живот соодветно на тогашните општествени односи. Оживеале старите пеачки и културно-уметнички друштва а се формирале и нови. Нивното организирано делување пред првата светска војна не можам да го обработам во овие рамки, но можам да подвлечам дека оние постоечките по таа војна се организирале и идејно-политички се определиле. Покрај дотогашните добри пејачи и изведувачи на народни песни и народни инструменти, започнале да се појавуваат и љубители на инструменталната и компонираната музика. Срж на музичкото делување непосредно по порвата светска војна претставувале младите интелектуалци (ученици или професори). Интерес покажувало и останатото граѓанство, ситните сопственици, работници, офицери, студенти и др. Народната музичка култура се развивала во два правца:

1. Негување на македонските народни песна со народни инструменти. Притоа голема улога играло развиеното социјалистичко движење кое непосредно влијаело врз формирањето на бројни културно-просветни друштва и во тие рамки и пеачки друштва.

2. Од друга страна се интензивира негувањето на инструментална и компонирана музика со помодерни музички инструменти (виолина, гитара, мандолина, кларинет, тапани со даире и сл.) организирани во мали оркестри кои директно влијаеле врз формирањето на музичките друштва. Извесен допринос во барањето на новото и модерното, покрај доминантноста на македонската народна музика, имала и дејноста на школските културни музички групи и многу други фактори кои ги диктирале тогашните културни потреби на граѓанството.

Интензивните барања во новите општествени прилики и барањето на поединци – таленти кои би биле способни да го водат и осмислуваат делувањето на таквите групи, довеле до извесен дуализам кој дошол до израз во триесеттите години од 20. век.

И покрај тоа што пејачките и музичките друштва се формирале во времето кога социјалистичкото движење во Македонија енергично ја утврдило преобразбата на македонската свест, режимот не бил докрај свесен за нивното значење. Нивната појава си ја објаснувале на следниот начин: „... прва певачка удружења не носе карактер једног културног средства у одбрану народности, јер се још и не зна да она то могу бити. Пре се може рећи да су она проистекла из оне јако развијене предиспозиције овога народа према музици“.[2]

Музичките предиспозиции на македонскиот народ одсекогаш биле признавани и надвор од југословенски рамки, што не ги занемарувал ниту режимот кој во асимилацискиот процес му давале особен акцент на тој елемент:„... песмом и мелодијом постичи чемо то да че нас народ заволети, придобиват чемо га...“.[3] Притоа го изгубиле од вид фактот дека тие музички или пејачки друштва навистина имале функција на фактор за одбрана на „народноста“ и тоа само во прогресивна смисла, затоа што израснале од спонтаното делување на младиот македонски пролетеријат. Кога веќе биле инфилтрирани српските мисионери во Македонија меѓу раководствата на музичките друштва (некои од нив биле под кралска заштита и имале свој статут со свои правила, печат и државни и црквени субвенции), интензивно се развил националистичкиот дуализам кој се изразувал во отпорот против лошата политичка ориентација на раководствата.

Бројните музичко-пеачки друштва во Куманово, Тетово, Велес, Штип, Струмица, Битола, Гевгелија, Прилеп и во други градови биле веднаш забранувани штом ќе се обиделе да популаризираат народни и компонирани песни на македонска тематика и да и се спротивставуваат на великосрпската мисла. Таквата поларизација доаѓала најчесто до израз во Скопје кое станало културен и револуционерен центар во Вардарска Македонија затоа што раздвижувањето на народните маси тука било најголемо.

Освен спонтаниот начин на музицирање кај народните маси, изворите сведочат дека музич-

2 Споменица прославе 25-годишњице ПД „Вардар„, 1907-1932, Скопје, 1933, 15.
3 Јужен преглед, 1928, 7, 321.

киот живот во Скопје пред 1. светска војна а и непосредно по неа бил врзан на активностите на најстарото пеачко друштво „Вардар“.[4]

Веднаш по 1 светска војна ПД Вардар било носител на сите поважни музички настани, покрај драмските игри со пеење во тогашното Народно позориште во Скопје.

Интересот за хорско пеење интензивно растел, поради што, покрај подмладокот на *ПД Вардар* кој делувал во Чаир под раководство на македонецот Трајко Костов-Шупле и броел околу 30 членови, било формирано и ново. Притоа мораме да ги вброиме овде и школските црквени хорови и случајните гостувања на други југословенски пеачки друштва. Власта открила дека работата на *ПД Вардар* не е во согласност со нивната големосрпска политика. Со цел да го искористат големиот интерес за хорско пеење кај народот формирале ново *ПД Мокрањац*. При тоа се потенцирало дека тоа друштво ќе делува со цел *„да негује лепу српску народну и уметничку па затим и осталу словенску песму“*.[5] Имено новото друштво и покрај извесните заслуги во развојот на хорската музика, сепак било (особено управата) сосема „режимски“ ориентирано. Во дваесетгодишниот период на делување не запеало ниту една композиција од македонски автор или со македонска тематика. Својата истакната „национална веродостојност“ Управата на друштвото ја докажала на своите концерти кои им биле посветени само на српските композитори, често пропратени со тематски предавања. Обете друштва во извесна смисла имале позитивна улога во развојот на музичката култура во Вардарска Македонија. Нивните претседатели биле претставници на властите (професори, судии, политичари или свештеници) кои се труделе на секој начин своите друштва да ги ориентираат национално. Тие ги сугерирале програмите и учеството на хоровите на сите јавни приредби од национален (тогаш српски) карактер, вклучително и на секоја литургија во црквите кои финансиски ги поддржувале. Но сепак диригентите на обата хора му давале предност на сопствениот музички ентузијазам за поставување на што подобар хорски а нсамбл. Нивната дејност го поттикнала развојот на хорското музицирање во Скопје, така што во многу кус период се формирале слични пеачки друштва и во поголемите места во Вардарска Македонија.[6] Карактеристично за двете друштва е и тоа што негувале и инструментална музика, што значи дека често своите концерти ги комбинирале и со инструментални точки. На таквите вокално-инструментални концерти се истакнувале и музички таленти кои произлегувале од тие редови.

Таквие и слични обиди за вокално-инструментално музицирање го условувало понатамошниот развој на тој вид музика за што биле потребни професионално школувани кадри. Така постепено се јавила потребата за отварање на музички школи, формирање на оперски ансамбл во постоечкиот Народен театар во Скопје а подоцна во Битола и Штип.

---

4 Пеачкото друштво Вардар било основано пред 1907 г. Пред потпаѓањето во српска управа, неговите членови биле Македонци кои се собирале со цел да запеат за сопствена забава или на домашните прослави, свадби кај сиромашните младинци на кои пееле и свиреле бесплатно, со што создавале весела атмосфера. Сите добиени пари ги подарувале на младенците. Таму каде што пееле *Вардарци* свадбата била весела и се собирале голем број луѓе. Со свирење, пеење и играње на изворни македонски народни песни со народни инструменти им пркоселе на Турците. Од 1907 година, се зачлениле големброј српски доселеници како и ситни занаетчии. Друштвото броело 22 члена и тоа машки. Првиот хороводител бил чешкиот музичар Јулије Јан Морман, професор по музика во скопската гимназија. Од 1909 година со друштвото работел Петар Илиќ кој го проширил бројот на членови и создал мешан хор. Повеќе во: Споменица прославе 25-годишњице ПД Вардар 1907-1932, Скопје, 1933, 15 и 17.

5 Јужен преглед, 1929, 8-9, 352.

6 Покрај споменатите ПД активни биле и следниве: Скопје: од 1927 ЈАПД Обилиќ, од 1931 Еврејско пеачко друштво и Хорот на православните духовници, од 1932 Хорот на тутунските работници, од 1933 ПД Коста Абрашевиќ, од 1937 занаетчиско ПД Гуслар и Учителски пеачки хор од 1939 ПД Јужно коло; Битола: од 1926 Црквено граѓанско ПД, Кајмакчалан, од 1923 ПД Мокрањац, од 1929-30 ПД Атехија, од 1930 еврејско пеачко друштво Макаби, од 1934 ПД Коста Абрашевиќ, Ученичкиот хор на битолската богословска школа и Рускиот црквен хор; Велес : Црквено-граѓанско ПД од 1913 -1915 од кое подоцна ќе се формираат 1929 г. ПД Јека са Вардара, од 1920 до1922 Пејачко музичко друштво Гром, од 1921 КУД Коста Абрашевиќ, од 1924/25 – 1926 КУД Горски и од 1929 Железничкото пеачко-музичко друштво Цар Душан и Монопол ?, Тетово: од 1922 ПД Бинички, од 1937 ПД Кирил Пејчиновиќ, од 1940 Црквено ПД Братство; Гостивар: од 1928 ПД Шијачки; Охрид: од 1923 Занаетчиско пеачко друштво Биљана и ПД Вал; Прилеп: од 103-1915 ПД Кралевиќ Марко, од 1915 ПД Биљана; Крушево: Пејачко музичко друштво Јакшиќ; Штип: ПД Јединство; Кочани: ПД Јован Скерлиќ; Струмица: од 1927 КУД Реља Крилатица, од 1931 ПД на тутунските работници; Берово: ПД Малеш; Гевгелија: ПД престолонаследник Петар; Кавадарци: ПД Братство и Куманово: од 1920-1929 КУД Максим Горки кој од 1930 година се појавува како КУД Абрашевиќ.

Со тоа се повеќе се покажувала и важноста и потребата од развој на музиката како општествена вредност.[7] Истовремено кога потребата по музичкото „култивирање" расте, се чувствува опаѓање на делувањето на неколку пеачки друштва. Станува збор за периодот по триесеттите години од 20. век кога сè повеќе расте поларизацијата меѓу членовите на пеачките друштва. Многубројни друштва делувале како маска зад која се криело делување на скоевски или партизански актив.[8] Главна причина притоа била националната припадност на членовите на пеачките друштва што на свој начин влијаело врз пасивизирањето на друштвата во тој период. Таков е случајот со *ЈАПД Обилиќ* кој бил хор на студентската младина кој во 1932 година заради внатрешните пресметки меѓу членовите кои идејно-политички се делеле во две групи се распаднало. Управата на тоа друштво не предвидувала дека во редовите на хорот ќе се најдат и такви кои не ќе сакаат да се „превоспитуваат" во туѓ национален дух. Таквата идејна поларизација во друштвата и различната национална припадност меѓу членовите предизвикале пасивизирање на музичката дејност воопшто.

Опстојот на едно друштво најмногу зависел од уметничко-идејната ориентација на хороводителите и бројот на едниот или другиот елемент во членството, а најмногу од изборот на композиции со македонска тематика и од македонски автори во нивниот репертоар. Користењето на малубројната македонска хорска литература била невозможна, затоа во тој период многу поактуелна и позачувана била изворната македонска народна песна. Заради своите ритмички и мелодиски особености станала предмет на истражување на бројни српски национални композитори. По овој истражувачки период, наскоро се појавиле композиции со македонска тематика (хорски или соло песни) но од српски композитори. Врз основа на извршените анализи од расположливата документација очигледно е дека приближно до 1930 година (до појавата на првите композиторски обиди на македонски национални композитори) се изведувале композиции од српските композитори Милојевиќ, Ѓорѓевиќ, Маринковиќ, Св. Настасијевиќ, поретко од хрватските Ј. Готовац, Ј. Славенски, М. Тајчевиќ и Жганец како и композиции на македонска тематика од локалните музичари П.Ж, Илиќ, Ст. Шијачки, војниот капелник Љ. Бошњаковиќ, Јоксимовиќ, Бајшански, војниот капелник Јосип Рајхениќ, свештеникот Ристановиќ и др. По 1930 година на репертоарот на пеачките друштва се појавуваат и првите хармонизирани македонски народни песни од македонски композитори (Гајдов, Ѓорѓичков, Скаловски, Шупле (вски). Нивните први обиди во таа смисла ги направил композиторот Стеван Гајдов а по неговиот пример започнале да работат и хороводителите од другите македонски градови. Така на пример Ристо Ѓорѓичков од Штип кој го водел ПД Јединство, во периодот на негово делување во овој хор (1929-1934) ја напишал ракатката „Овчар будала" која долго потоа се наоѓала на репертоарот и на други пеачки друштва. По нив се појавиле композиции на композиторот Тодор Скаловски, а 1939 година на репертоарот на ПД Слога во Скопје се наоѓаат и две хармонизирани хорски композиции од младиот ентузијаст и водител на подмладокот на ПД Вардар Трајко Костов –Шупле. До 1941/42 споменатите автори биле редовно на репертоарот на пеачките друштва. Спрема исказите на членовите на овие хорови, сите биле напишани на македонски јазик и ги содржале сите ритмичко-метрички и мелодиски карактеристики на македонската народна песна.

Македонската народна песна како основа во своите композиции ја користеле и некои други југословнески композитори. Често се случувало во рамките на пеачките друштва авторите кои пишувале за потребите на одреден хор, да ги изопачуваат ритмичките и мелодиските елементи а текстот да го модифицираат. При обработката на основната мелодија употребувале симетричен ритмичко-мелодичен систем присутен во српската народна песна. Некои пак ги правеле тие грешки поради недоволните композиторски знаења и искуства и неинформираност. Таквите композиции секако дека имале помал успех и кај членовите на хоровите и кај публиката. Обично тие биле изведувани еднаш и никогаш повеќе. Авторите пак кои правилно ја доживувале и употребувале македонската песна, често доаѓале во конфликт со режимските власти. Таквите композитори веднаш биле преместувани во срспки или хрватски градови, по налог на тогашното Министерство за просвета. Поради прифатливоста и специфични-

7 Вардар, 1932, 2, 8;1934, 272,4; ЈП, 1937, 6-7, 271;1927, 2, 57; МГл, 1922, 6, 5;СкГл, 1937, 448-449, 5; Живот и рад, 1933, ?, 827.

8 Такви биле друштвата кои го носеле името Абрашевиќ во Скопје, Битола, Велес и Куманово, хоровите на друштвата на тутунските работници, железничарите, и тоа ПД Јединство, ПД Максим Горки, ПД Јакшиќ и сл.

от ефект на хорските композиции на македонска тематика, тие често доаѓале на репертоар и на гостувачките пеачки друштва. Така во 1938 година ЈАПД од Земун на својата турнеја по Вардарска Македонија ја извеел и композицијата на Стеван Гајдов „Гора и јунак". Од српските композитори на македонски теми на репертоарот се наоѓале композициите „Ти момо, ти девојко" од Зл. Шпољар и четири компзиции од Ст. Бинички („Се запали одајчето", „Што ми е мило ем драго", „Т'мна магла" и „Дремка ми се"). Во 1937 година пак *ПД Бинички* од Лесковац на гостување во Скопје меѓу другото извел и две композиции од Ст. Бинички („Станика" и „Мили сине").

Гостувањата на југословенските и други пеачки друштва од странство кои често гостувале во Македонија, ги организирал Југословенскиот пејачки сојуз во чии рамки делувал и Вардарскиот пеачки сојуз. Такви гостувања се забележани во 1924, 1926, 1928, 1932, 1933, 1934. Мошне значаен е податокот кој говори за гостувањето на *ПД Јужних студената* од Загреб забележано во дневниот весник Вардар во 1934, кој го водел младиот диригент Григоријевиќ(?) Со хорот настапиле и вокалните солисти Петре Богданов Кочко-баритон, Илија Цувалековски-баритон и сопранистката Христина Татарчева. Следните две години непосредно пред почетокот на втората светска војна забележани се уште неколку гостувања и тоа во 1938 *ПД Сметана* од Прага и неколку други југословенски хорови.

Големосрпскиот режим и помагал и на српската православна црква која во тој дух формирала разни други културно-просветни друштва и црквени хорови. Освен тоа, црквата финансиски ги поддржувала и граѓанските пеачки друштва, а со тоа ги обврзувала на соработка и учество на сите црковни служби, меѓу нив и на светосавските и видовденските богослужби.[9] Секоја црква во Скопје или во друг град имала народен хор кој редовно му помагал на црквениот. Специфична улога имале црквените хорови кои црквата ги формирала во Скопје, Битола, Куманово, Велес и Штип. Репертоарот на тие црквени хорови бил опсежен. На репертоарот се наоѓале претежно духовни композиции од руски композитори од 19 век: Бортњански, Архангелски, Григоријев, Чајковски, Аљабљев, Макаров, Левандовски, Гречанин, Дехтјаров, Р. Корсаков, Смоленски и Ш. Гуно. Не помалку биле застапени и духовни композиции од српските композитори: К. Станковиќ, Ст. Мокрањац, Ј. Маринковиќ, Ст. Бинички, К. Манојловиќ, Исидор Бајиќ, Јенко, Саша Шантл, Ст. Шијачки, П.Ж. Илиќ и др. Единствена духовна композиција од македонски автор која била често изведувана, за мешан хор со наслов „Око серца мојега" ја напишал Трајко Костов –Шупле. Со поставување на српски и руски духовни композиции на репертоарот на пеачките друштва, српската црква и режимот го саботирале развојот на македонската духовна музика.

Музичко школство

Со обновувањето на буржоазниот школски систем во 1918 година, до 1928/29 година постоеле повеќе полни гимназии: 1918/19 во Скопје и Битола а во Скопје работела и учителска школа. Непотполни гимназии работеле во Велес, Прилеп, Струмица, Кичево, Ресен и др. Младата македонска интелигенција која произлегувала од споменатите училишта, во периодот од 1919 – 1929 година се повеќе ја манифестирала македонската национална свест, што се чувствувало кај учителите и кај кај некои професори. Голем број на учители во училиштата користеле македонски јазик. За да го спречат ширењето на тие појави во 1929 година ги затвориле сите неполни гимназии и ги претвориле во нижи, со што за неколку години го забавиле растежот на македонската интелигенција што негативно влијаело врз општествено-економскиот и културниот развој. Училиштата немале демократски карактер, идејно-политичката ориентираност им била насочена кон идеите на хегемонистичкиот режим, кој пропагирал ликвидација на сите национални белези на македонскиот народ. Тоа се спроведувало преку најразлични форми на културни дејности во рамките на училиштата - пеачките хорови, музички секции, драмски и литературни кружоци и сл. Во Скопје во рамките на тие секции се развиле добри пеачки хорови и оркестри во гимназиите и учителската школа. Музичкиот предмет бил застапен во секое училиште а го предавале српски учители по музика кои ги распоредувало Министерството за школство. Тие јавно пропагирале дека *„... едно од моќних средстава за придобивање масе народне ... јесте и наставa пјевања„*. Од една страна режимската власт била свесна дека на овој музикален народ му се потребни добри музички кадри, од друга страна пак школскиот систем не дозволувал школување на домашен

9 Делумно тоа е причината што толку нагло се појавувале во тој период пејачки друштва.

музички кадар. Се што можело да се стори во тие услови било да се организираат музички секции во рамките на работничките друштва и да се организираат курсеви по музичка теорија и историја. За да го прикрие народниот отпор и отпорот на сопствениот учителски музички кадар[10] режимот отворил граѓански школи и испраќал на државен трошок одреден број на македонски ученици кои би се подготвувале за идни пропагатори на асимилаторската политика во Македонија. Во таа смисла Стеван Шијачки напишал: *„Пре неку годину у договору са Коста Манојловиќем покушали смо да се у Београду пошаљу из ових крајева млади талентовани људи, да се одаду музици, па како дипломци да се врате у свој крај , па да они, кад неќе други, буду ти који ќе користити мелодије овог краја“* . Пропагаторите на српската култура биле свесни за последиците од работата на нестручниот кадар во училиштата и пеачките друштва и постојано ја потенцирале важноста на забрзаното делување на друштвата и училишните хорови и оркестри, што во извесна мера го оцртувала општиот развој на музичката култура која заради малубројниот музички кадар преминувала во дилентантизам.[11]

Идејата за отворање на музичка школа не била нова. Уште во 1910 година музичкиот педагог Пера Илиж организирал музичка школа која немала пропаганден карактер (Муз. Гласник, 1922, 5,4,) туку работела со цел стручно оспособување на талентирани ентузијасти. 1922 година повторно се појавува обид за формирање музичка школа во рамките на *ПД Вардар*, како продолжение на музичката школа која ја формирал Илиќ. По неколку месечна работа поради лошите финансиски услови и малубројниот музичко-педагошки кадар, школата престанала да работи а и времето во кое била формирана школата само 4 години по првата светска војна, не било зрело за таква школа да опстане. Таа идеја се реализирала дури 1934 година кога на режимот му успеало да ги „убеди“ младите српски музичари во убавината на фолклорот на овие краеви поради што е вредно да се дојде, да се работи и развива музичка култура. *„То ќе нас и пред страним светом претставити као велике и тиме нас уврстити у ред осталих културних народа на овом пољу“.*[12] И покрај навидум демократските услови за упис и школување во таа школа на децата кои произлегувале од работничка фамилија тоа не им било достапно. Во периодот од шест години, во оваа школа завршила само една генерација од која мал број Македонци. Во расположливата документација не се заведени имињата на тие ученици, но се знае дека меѓу нив е народниот херој, композиторот Панче Пешев и Коле Неделковски.[13] Организацијата на школата била поставена според модел на белградската музичка школа која имала два оддела: оддел за стручно музичко образование и оддел за општо музичко образование. 1939 година бил поставен и одделот за ритмички балет. Секој од овие оддели имал по три степени: нижи, среден и висок степен и секој од нив траел по три години. На стручниот оддел се изучувале предметите: соло пеење (кој го вовеле во 1935 година со доаѓањето на тогаш познатата оперска пејачка и педагог Зора Ропас од Словенија), потоа инструментален, а од 1937/38 и музички инструменти и музичка систематика. Општиот оддел го сочинувале предметите: солфеж, елементарна теорија и музички диктат на нижиот степен, хорско пеење, клавир и музичка историја биле обврзни за сите степени, а на високиот степен се изучувале музички форми, музичка естетика и познавање на инструменти. Правилата и задачите наведени во Статутот на школата зборуваат дека и оваа школа имала изразит пропаганден и класен карактер. Но од друга страна пак, опстојот на школата на некој начин позитивно влијаел врз подигањето на нивото на музичката култура која останала на ниво на дилетантизам. Организацискиот одбор и управата на школата не предвидувале музичко образование на македонските музички таленти.

---

10 *„кад се каквом младом музичару понуди да пође у ове крајеве он не само што се томе опире, већ нече ни службе да се прими, само да би остао у Београду, мислећи да су ови крајеви Сибир а да се ниђе на другом месту не може музицирати, до само у престоници“.* Јужен Преглед, 1927, 2, 57.

11 *„Узроци да музички живот у Скопљу стоји на таквом ниском уметничком нивоу јесте: дилетантизам који се је у Скопљу чврсто угњездио, музичке ансамбле воде нестручњаци и приватне часове из музике дају по Скопљу разне госпођице, које су од исто тако лоше учитељице научиле лоше свирати. Док се у Скопљу не сузбије дилетантизам, дотле ће озбиљни музички живот бити онемогућен. Зато је потребно хитно отворење једне музичке школе“.* Вардар, 1932, 2, 8.

12 Се претпоставувало дека тие краишта ќе бидат среќни кога би добиле гениј кој од убавината на тие мелодии, и кога ќе создадат нешто големо *„што би нас пред страним светом претстављало као расу“*. Јужен Преглед,1927, 2, 59;

13 Сите тие кои се школувале во почетокот на втората светска војна се одселиле бидејќи, денес (авторот зборува во 1977 година) во Македонија не делува ниту еден музичар кој се школувал во таа школа.

Школата ги збогатувала пеачките хорови со технички школувани гласови, диригентите – аматери пак ги воведувала во тајните на техниката на диригирање.[14] Целите и намените на школата биле достигнати. Бројот на учениците од година во година растел, така што во школската година 1936/37 школата ја посетувале околу 100 ученици. Со тоа се зголемувала и потребата од стручен учителски кадар. Прв директор на музичката школа „Мокрањац" бил тогашниот воен капелник Фердо Херцог – Словенец. Бил добар и сестран музичар, предавал виолончело, контрабас, инструментација, клавир, диригирање и свирење партитури. Првата гарнитура на професори биле избрани на конкурс и ја составувале професорите: Миодраг Васиљевиќ (музичка систематика, виолина и виолончело, Лепа Павловиќ (клавир и музичка историја), Властимир Јециќ – виолина (воен музичар), Јосип Брнобиќ- виолина, соло пеење и клавир и Трајко Прокопиев – виолина (млад апсолвент на белградската музичка школа). Подоцна се примени и Сара Арсиќ – клавир и Тодор Скаловски – виолина, а го водел и школскиот оркестар. Подоцна, наместо Јециќ е вработена виолинистката Дидар Ќазим-Алијевиќ. Во школската година 1936/37 доаѓа до несогласија и распад на професорскиот кадар и заминување на директорот Брнобиќ. Трет директор станал војниот капелник Вацлац Мали – Чех, кој музичките студии ги завршил на конзерваториумот во Прага. Бил човек со висока музичка интелигенција. Новата гарнитура на професори ја сочинувале: Тихомир Мириќ – виолина и секретар на школата, Злата Фукс-Леовиќ-клавир, Иван Рупник-клавир и музичка систематика (дипломец на државниот конзерваториум во Љубљана и Виена), Станко Виличиќ-соло пеење и Властимир Јециќ. Во школската година 1937/38 соло пеење предавала руската емигрантка Елисавета Плотницка. Школската година 1938/39 била издадена и првата диплома а таа година се среќаваат и имињата[15] на професорите Максимилијан Микшиќ (Микшек)-Чех, воен капелник и директор на музичката школа Иван Рупник[16] како помошник директор Рајнхолд Галација како нов професор по клавир и Софија Соња Михољиќ професор за ритмички балет. Во последните години меѓу професорските имиња се среќава и Калипсо Налча како професор по солфеж. Веќе во 1940 година во школата предавала првата дипломка од истата школа Јелена Влајиќ. Според постоечката архивска документација постоеле и т.н. **приватни музички школи.** Бранко Каракаш во својата книга Музичките творци во Македонија, во уводниот дел на стр. 12 зборува за музичкото школство и меѓудругото зборува за првата приватна школа:„Првата музичка школа во Скопје ја основала 1928 година Сара Арсиќ". Од архивскиот материјал кој ми беше достапен не наидов на потврда за постоењето на таа школа. Името на Сара Арсиќ се среќава меѓу професорите на музичката школа Мокрањац. Кога станува збор за првата музичка школа во Скопје, тогаш тоа ќе биде музичката школа која постоела многу кратко во 1910 година а која се обидел да ја постави тогашниот веројатно единствен професионален музичар во Македонија Пера Илиќ, која подоцна во 1922 година е обновена во рамките на ПД Вардар, овој пат со државна дозвола. И за годината на формирањето на оваа школа постојат повеќе различни податоци во документите на Министерството за просвета. Во *Сйоменицаша на ПД Вардар* стои дека школата започнала да работи кон крајот на 1922 и почетокот на 1923. Во прилогот на П. Илиќ објавен во Музички гласник 1922 година, бр.5, стр 5 под наслов Музика у Скопљу", стои: *...„Од йрошле ѓодине школа ради йриваШно са малом субвенцијом од државе"*. Понатаму, Илиќ пишува дека школата имала два оддела – инструментален за виолина и клавир и за соло пеење. Директор и професор во

14 Затоа во 1936 година школата организирала курс за хороводители кој траел 15 дена и го посетиле 32 диригента на ПД од тнр. Вардаска бановина кои по професија биле учители, трговци и занаетчии. Покрај теоретската настава (хармонија предавал М. Васиљевиќ, техника на диригирање Ј. Брнобиќ, анализа на историјата на хорската литература пак Тодор Скаловски). Посетителите имале и практична настава со хорот на ПД Мокрањац. Курсот успешно го завршиле 25 диригенти кои добиле дипломи за успешно завршен курс. Меѓу нив се и имињата на следните диригенти Македонци: Јован Сребровиќ (Сребров), Боро Шуревиќ (Шурев) и Панта Пешиќ (Панче Пешев), сите од Велес. Види: Вардар, 1936, 839, стр.3.

15 Програма на концертот за школска година 1937/38, приредба бр. 21, од личниот архив на Јелисавета Плотницка-Савченко.

16 Дотогаш бил диригент во Музичката школа Исидор Бајиќ и диригент на Музичкото друштво во Нови Сад, член на Прашката филхармонија, дипломец на Прашкиот конзерваториум и пред почетокот на втората светска војна концерт мајстор на оркестарот во Операта во Москва.

таа школа бил Вацлав Недела а одделот за соло пеење го водела сопранистката Ана Доријам. Според тоа станува збор за школа која 1922 година веќе постоела една година а по податоците од Споменицата, школата се формирала во школската година 1922/23. Постојат евидентни податоци дека приватна школа водел и виолинистот Властимир Јецић во 1936 година.

Школската музичка дејност во останатите места низ Македонија не била раширена во таква мера како во Скопје. Не постоеле музички школи а музичката дејност се одвивала во рамките на потпоплните и непотполните гимназии. Професорите по музика биле иницијатори на сите музички настани, особено во помалите места. Воделе пеачки хорови и оркестри како на пример во Штип, каде главен иницијатор за организирање на музички представи па дури и оперски, бил рускиот емигрант проф. Сергеј Михајлов кој работел заедно со прогресивно ориентираниот режисер Душан Будимировиќ. Мошне активен музички живот имаат и градовите Битола, Прилеп, Велес, Кавадарци, Гевгелија и др.

Концертна дејност

На концертите на пеачките хорови и популарните школски претстави им се придружиле и концертите во организација на Народниот универзитет кој своевидно влијаел врз развојот на музичката репродукција иако со строго зацртани задачи и правила.

Скопскиот народен универзитет започнал со работа по формирањето на Филзофскиот факултет, околу 1923/24 година по иницијатива на факултетската управа. Во правилникот меѓу другото стои и *„...да се покрај научних предавања одржи и који уметнички концерт с конференцијом из народне и светске музике; ради тога управа се има споразумети са овдашњим певачким и музичким друштвима и појединцима, који негују музику“.*

Првото музичко предавање било реализирано во сезоната 1926/27 а потоа тие зачестиле и добивале концертен карактер. Во сезоната 1927/28 биле одржани повеќе музички предавања. Народниот Универзитет покрај просветителската улога станал и центар за развивање и ширење на прогресивните идеи. Како самостојна установа со сопствена управа преставувал збиралиште на напредните комунисти, кои брзо доаѓале во редовите на управата и ја превземале организацијата во свои раце. На тој начин делувале и Народните универзитети во Прилеп и Куманово. Кога режимските власти ја приметиле оваа појава која се разширила особено по 1930. години, Министерството за просвета со акт од 1.1.1932 привремено ја забранил неговата работа и издало наредба да се продолжи со изградба на *„јужнословенската национална култура со особен акценат на „класичниот југ“.* Со таа одлука биле затворени сите универзитети во Вардарска Македонија (Тетово, Куманово, Прилеп, Битола, Дебар, Ресен и др.). Најактивен од сите бил битолскиот.

Во 1935/36 се забележани неколку музички предавања од информативен карактер а 1936/37 биле приредени 7 музички часа од информативно-концертен карактер.Во сезоната 1937/38 се забележани изведби на македонските композитори Трајко Прокопиев („Песма“ и „Не жали“) и на Стефан Гајдов („Еџди Недо“) за соло глас а на репертоарот биле и композиции од локалниот музички педагог Пера Ж. Илиќ, („Голема севда“) и на Јосип Брнобиќ („Чернеј горо“). Нивните соло песни се напишани на изопачен македонски јазик т.е. модифицирани. Во сезоната 1938/39 не пронајдов никакви податоци а 1939 /40 се забележани 5 тематски музички часа. Во развојната линија на Народните универзитети интересни се тенденциите за воведување на национални елементи со акцент на „јужносрбијанската музика“, што опаѓа по 1935 г. а сите концерти почнуваат да промовираат национални музички правци од други словенски земји (чешки, руски, хрватски, српски, словенечки)-панславизам! Нивото на овие концерти не бил аматерски, затоа што настапувале исклучиво музички школувани репродуктивци со добро избрана програма. Значајно е појавата на имињата на македонски композитори (токму на овие концерти) кои во активниот музички живот се вклучуваат по 1935 г. како композитори, репродуктивци и музички педагози. Во програмите на тие концерти, најмногу се среќаваат имињата но и композициите на Прокопиев и Скаловски. Во работата на Народниот универзитет се раѓа идејата за формирање на прв Гудачки квартет. На самите предавања била неопходно присуство на т.н. „жива музика“ како илустрација, така што во прва фаза се споменува присуство на „страјх“ квартет на воената музика под раководство на војниот капелник Леополд Дворжак а имињата на останатите членови не се споменуваат (веројатно војни музичари!). Во 1934 г. веќе е опишана работата на гудачкиот квартет во извештајот во списанието *Јужни Преглед од 1934*, кој збору-

ва за составот и делувањето на квартетот, при што меѓу другото се потцртани и целите на овој квартет за кој се вели дека е формиран *„из чисто естетских и уметничких побуда“*, што квартетот со своето делување и го оправдал. Иако со својата програма и негувањето на класичната камерна музика, квартетот ги потврдил поставените уметничко-естетски цели, поради честото менување на членовите, квартетот не успеал да изгради хомогеност што често пати влијаело и врз квалитетот на интерпретацијата. Така на пример во врска со работата на квартетот се среќаваат уште и имињата Вацлав Мали (на местото на виолончелистот Херцог), во 1937 година имињата на професионалните музичари како Властимир Јеџиќ, Трајко Прокопиев и Јосип Брнобиќ, Божидар Хорна и Драгутин Руцнер. Интересен е податокот кој зборува дека квартетот во последната фаза на постоење останал без ниту еден професионалец. И покрај тоа **Скопскиот гудачки квартет** како единствено инструментално камерно тело во овој период, во голема мерка влијаел врз развојот и физиономијата на камерната музичка продукција и репродукција во Скопје. Влијаел и врз музичкото воспитување на публиката која до триесеттите години завлегла во дилетантизам.

Покрај камерната репродукција, покрај повремените јавни концертирања на поедини оркестри (воени или цивилни – школски) се искристализирала и симфониската. Така од 1930 год. започнуваат редовните симфониски концерти а по 1936 година пак симфониското музицирање се одвивало поорганизирано во рамките на **Скопската музичка заедница**. Податоците зборуваат за делувањето на **„Музиката на Вардарска дивизијска област“** во Скопје и за активноста на **Оркестарот на битолската воена дивизијска област**. За развојот на музичкиот живот во Скопје, 1937 год. пишува Трајко Прокопиев во дневникот Скопски гласник дека со делувањето на тој оркестар започнало симфониското музицирање во Скопје. По заминувањето на капелникот Фердо Херцог од Скопје редовното симфониско музицирање замрело. Континуитетот бил прекинат но постојат податоци за повремени настапи на симфонискиот оркестар во рамките на **Скопската музичка заедница.**

Музички професионалци имало доволно за да се оформи еден добар симфониски оркестар на што потсетувале внимание организаторите на јавниот музички живот. Идеите и поединте иницијативи не се остварале од повеќе причини. За формирање и одржување на симфониски оркестар биле потребни големи финансиски средства кои режимот не би ги жртвувал за развој на вистинска музичка уметност. Таков оркестар не би им служел на нивните намени туку би ја ширел вистинската уметност, би воспитувал вистинска уметничка публика и би овозможил растеж и делување на македонските музички уметници а со тоа би ја поттикнувал македонската изворна симфонијска продукција, што не било во интерес на буржоаската денационализаторска политика. Делувањето на војните оркестри ги задоволувало малите културно-просветни потреби на режимот. Во таа смисла носители на неизедначените и со низок уметнички ниво концерти кои ги пропагирале разните „хуманитарни“ друштва не допринесувале кон развојот на правата македонска музичка репродукција. На таквите концерти биле изведени окулу 78 композиции од странски автори и 49 домашни (немакедонски). Биле претставени околу 14 вокални солисти (меѓу нив 9 од Скопје) и 10 инструменталисти (пред сѐ пијанисти) од Скопје. Настапиле два симфониски оркестри и два гудачки квартета, два камерни ансамбли, 6 пеачки хорови со 6 диригенти од Скопје. Најголема активност друштвата покажале околу 1936 год. За да и овозможат на скопската публика поорганизиран музички живот и да ги ангажираат добрите музички професионалци кои работеле и живееле во Скопје, за на тој начин, да ги издвојат професионалните настани од аматеризмот, музичките организатори, на иницијатива на тогашниот управник на Народниот театар од Скопје основале заедница (Скопска музичка заедница) на сите поважни музички установи како: пеачките друштва, војниот оркестар, музичката школа и гудачкиот квартет – со цел, координирано и редовно да организираат концерти во Народниот театар. Тие концерти требало да се одржуваат секој четврти вторник во месецот како премиери а останатите четири вторници биле резервирани за репризи на секој премиерен концерт. Тие концерти требало да бидат вметнати во абонманскиот циклус на претставите на Народниот театар. Во првата сезона 1936/37 скопската музичка заедница (СМЗ) приредила 8 концерти. Од евидентните податоци за работата на СМЗ во 1938 година заедницата ја подготвила и операта „Трубадур“ со која се подготвувала за гостување за кое не е познато дали се реализирало. СМЗ како здружение на сите музички установи била добра идеја и фазата на реализација на своите цели, го зацртувала правецот на добро ориентирана и организирана музичка репродукција со повисоки стремежи. Но

правилниот развој на музичкиот живот го прекинале настани од политички карактер. Ветената финансиска помош која во почетокот овозможила брз успех (во една сезона 8 обемни концерти) изостанала. Одговорните фактори го диктирале и политички и програмски музичкиот живот на Македонија, па по 1938 година предизвикале потполна апстиненција на музички образованата и мошне прогресивна публика. Празните сали, значеле мал финансиски приход што значело крај на делувањето на заедницата, во чиј оквир се развивала и солистичката репродукција.

Покрај симфониската и камерната репродукција забележани се солистички настапи (вокални и инструментални) т.е. рецитали. На тие концерти најчесто се претставувале гости од странство. Најрани податоци за овие солистички настапи датираат од 1924 г. а се почести се гостувања на тогаш реномираните југословенски инструменталисти во периодот од 1928, 1929, 1930, 1933 а мошне значаен е концертот во 1936 година во салата на Соколскиот дом на кој учествувале македонски солисти Петре Богданов Кочко, Илија Цувалековски и Дохевиќ (?) а предавање на тема „За народната мелодија и нејзиното влијание врз создавањето на југословенската национална музика" одржал Тодор Скаловски. Меѓу другите југословенски композиции на програмата се наоѓаат и композиции – соло песни од Скаловски и Гајдов. Сезоните 1936/, 1936/37,1937/38, 1938/39 се мошне богати заради гостувањата на реномираните гости: виолинистот Фриц Пинто и чешкиот славен пијанист Рудолф Фиркушни, Дрезденскиот гудачки квартет и симфонискиот оркестар на кралската гарда од Белград. Последната концертна сезона 1939/40 достигнала кулминација во смисла на гостувања. Повторно гостувале Дрезденскиот гудачки квартет, Оркестарот на кралската гарда од Белград, Оркестарот на белградската филхармонија со диригентот Ловро Матачиќ, Симфонискиот оркестар на белградското радио и Моцартовиот гудачки квартет од Грац. Од досега пронајдените податоци следува дека сите споменати организации и друштва на свој начин допринеле за развој на музичката репродукција која покрај пропагандистичката ориентација ја обликувале, ја создале физиономијата на концертниот музички живот во Скопје и Македонија, кој од застарен дилетантизам релативно брзо го достигнал нивото на професионализам.

Делувањето на туѓите (во почетокот), подоцна на домашните музичари допринело кон брзиот развој на Скопје како културен и музички центар во тогашната „Јужна Србија" затоа што во рамките на пеачките друштва и музичките школи се формирале младите македонски талентирани хорски пеачи, по неколкугодишното искуство се школувале и во белградската музичка школа. Петре Богданов Кочко, Бошко Боцев, Анастас Анастасов, Илија Цувалековски, инструменталистите Трајко Прокопиев, Тодор Скаловски, Панче Пешев, хороводителите Стефан Гајдов, Живко Фирфов, Аспарух Хаџиниколов и др. се едни од нив. Тука спаѓаат и аклиматизираните туѓи инструменталисти: Дидар Ќasим, Артур Сурмејан, Елисавет Плотницка, Никола Савченко и пејачите аматери, Благородна Бурева од Штип, Славко Нетков од Штип, Стефан Русјаков од Скопје, Христина Татарчева од Ресен.

Репродукција на подрачјето на сценската музика

Развојот на сценската музичка репродукција меѓу двете светски војни јасно може да се определи низ аналитичкиот преглед на проблематиката за:

1. Развојот, организацијата и начинот на делување на **Скопскиот народен театар** (СНТ).

2. И низ прегледот на оперските, оперетските и балетските вечери на сцената на тој театар, притоа отворајќи го прашањето на музичките т.е. оперските изведби на хорот и оркестарот. Важна улога при развојот на сценската репродукција игра и познавањето на податоците за оперските диригенти во СНТ, придонесот на **Руското драмско друштво** (РДД) и неговото стимулативно значење при формирањето на оперскиот ансамбл, потоа важно е и делувањето **Музичкото аматерско друштво** во своите обиди за формирање на професионален оперски ансамбл во СНТ. Важна улога притоа игра и прашањето на публиката во СНТ и како и македонската народна песна на репертоарот на сцената на СНТ. При осветлувањето на првите оперски претстави во Македонија кое се одвива меѓу театарските сцени во Штип и Битола, важно е објаснувањето на сценските музички претстави на сцената на останатите театри во поголемите места во Македонија. Бидејќи таа проблематика е по бројот на податоците и дејствата опширна и во матичното дело опфаќа 50 страници не е возможно нејзина обработка како за досега репродуцираното градиво.

Заклучок

„Домашна„ и „странска“ музичка продукција

Во рамките на широката просветно-културна експанзија меѓу двете светски војни спаѓа и интензивното разместување на музичко-просветниот кадар низ тогашната Југославија. Македонците од една страна ги испраќале во српските, хрватските или босанските краишта а под изговор дека мораат да го совладаат српскиот јазик. Српските културни и просветни работници пак ги испраќале во Македонија од неколку причини:

1. Своите добро проверени културни работници ги испраќале како „пионери“ во ширењето на српството на југ; или
2. Најчесто пак по казна ги испраќале оние кои дошле во конфликт со режимот, односно
3. Некои доаѓале самоволно поради тоа што им се чинело подрачјето погодно за истражување и брзо богатење.

Покрај сè, во процесот на развој на музичкиот живот во Македонија, меѓу двете светски војни се нашле многубројни музички работници од разни народности пристигнати од различни причини. Во Македонија свое место нашле многумина руски емигранти, евреи, други европски претставници, чешки музичари, странски воени капелници и сл.

Веднаш по завршувањето на првата светска војна тогашната држава имала тешкотии околу вработувањето на младите музичари во Македонија. Од една страна секој млад музичар својата кариера сакал да ја започне во некој од големите југословенски музички центри каде што контактите со Европа биле поблиски. Од друга страна во медиумите биле потенцирани вредностите на фолклорот на овој дел на Југославија со што се промовирале можностите за истражување и собирање на истиот, поради што, набрзо, скоро во секој крај од Македонија се наоѓал по еден професионален музички педагог кој делувал во рамките на своите можности. Освен нив се активирале и руски емигранти - музичари кои добиле азил во поголемите македонски градови: Скопје, Битола, Прилеп, Штип, Гевгелија, Велес и др. Војните оркестри во српските и чешките војски во тие краеви привлекле голем број на школувани капелници. Покрај аматерските музички и пеачки друштва кои ги воделе младите македонски интелектуалци, во музичкиот живот се вклучувале и дојдените музичари кои со својата работа го поттикнувале музичкиот развој и на подрачјето на продукцијата и репродукцијата. Особено брзиот развој на хорската репродукција условувала потреба по нова хорска литература. За потребите на хоровите и другите ансамбли, диригентите биле тие кои за почеток пишувале инструментални преработки или хармонизации на народни песни во форма на ракатки и оркестарски потпури. Веќе во 1920 г. такви обиди се појавуваат на репертоарот на пеачките друштва, на школските и војните оркестри. Најчести имиња кои се појавуваат со такви композиции се: Пера Ж. Илиќ кој во Скопје живеел уште од 1909 г. Во истиот период работел и пишувал и музичкиот педагог Стеван Шијачки кој оставил бројни композиции (хорски или за театарски представи) кои се базираат на македонски мотиви.

На концертите на пеачките друштва се наоѓаат и хорски композиции од Станко Виличиж, Јосип Рајхенич, Александар Салијев, ? Свобода, свештеникот Ристановиќ, Мирко Павловиќ, Брнобиќ, Иван Рупник, Властимир Јецић, Алексеј Малишев и Сергеј Михајлов. Во сосема друга положба се наоѓаат пак македонските творци. Домашната композиторска школа која се формира некаде по 1935 година, произлегува од општата борба на македонскиот народ за сочуваување на домашната музичка продукција. Масовното музицирање кај широките народни маси им овозможила на македонските талентирани ентузијасти контакт со народните и модерните инструменти кои особено по првата светска војна станале мошне популарни. Нивното интересирање за изворната народна песна добил масовен размер во рамките на културно-уметничките друштва. Имено, во раната младост на виолина и флејта свирел Трајко Прокопиев, на виолина Панче Пешев, Тодор Скаловски пак доаѓал во контакт со мандолината и виолината, Васил Хаџиманов учел виолина кај воен капелник во Скопје, Стеван Гајдов и Живко Фирфов пак покажуваат интерес за хорското пеење, а не изостанале и нивни композиторски обиди. Писателот Коле Неделковски пак свирел виолина а Антон Панов подоцна се посветил на пеењето и танцот.

По заминувањето на Шијачки од Велес, Гајдов се обидува да го збогати репертоарот на пеачкото друштво со изворна хорска литература пишувајќи ги своите први стилизации на народни песни. *ПД Гром* од Велес ги извел неговите композиции: „Билјана платно белеше“, „Девојче танко високо“, „Ќе ми одат по невеста“, „Се собрале сватовите Велешани“, и др. Тодор Скаловски ја напишал својата прва „Серенада за виолина во 1927 година, која нотно ја запишал со помош на новинарот Јован Костовски. Живко Фирфов диригира со пеачкото друштво и интензивно собира изворни народни

песни, а Васил Хаџиманов е солист и ги пее народните псни од својот крај за време на студиите во Загреб. По завршената матура Скаловски и Прокопиев доаѓаат во контакт со ПД Вардар и Мокрањац во Скопје и со нивните хороводители Пера Илиќ, Сергеј Красовски и подоцна Коста Манојловиќ кој им сугерирал школување во белградската музичка школа. 1926 година прв се запишал Гајдов, една година подоцна и Фирфов, 1929 година Прокопиев, 1930 година и Скаловски.

Првиот музички воспитаник на Сергеј Михајлов во Штип, Ристо Ѓорѓичков ја пишува хорската стилизација со наслов „Песни од југ“ и соло песната „Овчар будала“ за потребите на пеачкото друштво кое го водел, а подоцна тие композиции ќе се најдат и на репертоарот на ЈАПД Обилиќ во Скопје. Хороводителот Трајко Костов – Шупле пишува две хорски композиции „Орданка“ и „Млад Илија делија“. Околу 1933 г. во Белград доаѓа и Петре Богданов Кочко, кој паралелно со студиите на Филозофскиот факултет посетува и предавања на др. Милоје Милојевиќ и соло пеење кај Јелка Стаматовиќ а подоцна кај Рудолф Ертл. Веќе по 1929 година се појавуваат нивните први школски композиции. 1934 година Гајдов ја напишал првата камерна инструментална композиција „Гудачки квартет во ц-мол“ а 1933 првата македонска соло песна „Романса за баритон соло и пијано во б-мол“, прв пат изведена во Вуковар. 1936 настанала и втората соло песна од македонски автор „Ковач„ од Тодор Скаловски на текст од Алекса Шантиќ, која за прв пат е изведена истата година на концертот на *ПД Вардар* во интерпретација на П.Б. Кочко.

Творештвото на македонските композитори започнало со нивни дела прво пишувани на аматерска основа, кои биле доста бројни за да го поттикнат развојот на домашното музичко творештво. Развојот на нивните идеи за професионализам биле прекинувани во моментот кога се појавиле нивните први дела на македонска основа. Ги испраќале во други југословенски краеви под изговор дека мораат добро да го совладаат српскиот јазик. Во почетокот мислеле дека брзо ќе се вратат назад како „добро обликовани Срби„ но откако ќе почувствувале во која насока се ориентирани во нивното делување, веднаш го оневозможувиле нивниот понатамошен развој а со тоа и развојот на домашната музичка продукција. И покрај сè, тогашната држава не можела докрај да ги прекине нивните понатамошни композиторски идеи. Тие работеле и далеку од својот роден крај каде националното чувство и припадност ги поттикнувало и сè повеќе инспирирало. Нивните нови композиции ги претставувале во местата каде што работеле На тој начин допринеле за ширење на македонската музичка креативност а со тоа ја информирале јавноста за вистината, за македонскиот народ, за неговиот јазик и култура.

За осветлување на комплетните музички прилики во Македонија меѓу двете светски војни е потребен аналитички преглед и на црквеното музичко творештво во рамките на тогашните пеачки друштва како и на собирачката дејност на македонските народни песни која била интензивна во тој период.

Од сето претходно, произлегува дека македонската музика меѓу двете светски војни започнала да ги напушта рамките на аматеризамот. Непосредно по првата свестка војна била зависна од чешката и руската музичка емиграција, но подоцна станала сè посамостојна, особено по 1936 година кога се формирала домашната композиторска школа која имала тешка задача. Истовремено дасоздава домашна продукција и репродукција, најпрвин на домашното тло а подоцна под притисок на режимот и надвор од својата родна грутка.

Каде и да делувале малубројните македонски творци не ги напуштале идејните основи и цели на сопствениот народ за сочувување на изворноста на својот фолклор, врз кој се базирало нивното творештво на почетокот под влијание на Мокрањац и српската национална романтика, а подоцна во рамките на соспствен фолклорен реализам, со сопствени изразни музички средства и на простор на кој веќе се појавила македонската социјална поезија и реалистичка драма. Директни контакти со европските музички струења, македонската музика меѓу двете светски војни немала. Музичките новини со извесно задоцнување го пренесувале чешки музичари, словенечки музичари или кон италијанската романтика ориентираните Руси. Домашните композитори стаппиле во контакт со европските музички достигања и преку своите професори во Белград (Милојевиќ, Славенски и др.), но бидејќи биле во фаза на лично стилско формирање, тие не биле во состојба да ги абсорбираат таквите новостите. Од друга страна, биле свесни за својата основна задача која им ја налагал македонскиот народ и во тоа време веќе раширеното работничко движење, а тоа било да се создадат темелите на македонската национална музика. Во тоа и успеале, па затоа денес (авторот пишува во 1977 година) на нивните темели нови генерации македонски композитори градат современа македонска музичка култура.

Трајче Кацаров

КАКО НИКОЈ ДРУГ

Како дојдов до насловот? Сигурно не како што Бернард Шо дошол до сознанието поради кое светот му изгледал неинтересен. Имаш совршен вид поради тоа за мене си неинтересен како пациент - му рекол лекарот - офталмологот. Големиот драматичар сфатил дека интересот кон стварноста го буди само несовршеното - болното.

Здравиот човек е лош пациент. Има една анегдота што зборува како си заминал првиот лекар од Прилеп. Откако забележал како прилепчани јадат многу луто, зачинета храна, си ги спакувал куферите и си заминал попат велејќи ѝ на жена му: „Луѓе што јадат толку многу луто не можат да бидат болни".

Несовршеното, да не речам болното во светот е тема за секој што сака да се занимава со него. Светот треба да те боли за да те инспирира творечки. Примерот од историјата го потврдува тоа - кога се констатирала болеста на Отоманската Империја, кога болниот од Босфор осамнал пред светот, станал интерес за многу воени сили. Тргнале кон болниот како разулавени специјалисти на кои карирeата им зависи од бројот на пациентите, да не кажам од бројот на болните.

Елементарните непогоди се исто така потврда на погореистакнатото. Кога ќе се појави некаде цунами, земјотрес, пожари, наеднаш тоа место станува интересна локација. Интересна зашто зборува за болеста на природата и несовршеноста на светот. Природата си има болести, светот цивилизациски недостаток.

Во литературата успешноста на трагедиите се мерела според бројот на жртвите, да не кажеме на мртвите, во неа. Како што историчарите, така и уметниците најмногу се задржуваат на темите кои зборуваат за болестите на природата, несовршенствата на човековите заедници.

Има многу такви примери во историјата на човештвото и би ни требало многу време за да ги наброиме затоа во интерес на времето и просторот одреден за пишување ќе преминеме на нашата тема – за ликот и делото на Коле Ангеловски.

Ќе почнеме пак откај прашањето: Како дојдов до насловот на текстот?

Ми се јави актерот Страшко Милошевски. Повод за телефонскиот разговор беше токму театарскиот фестивал „Јоаким Осоговски". Кога му кажав дека годинава плакета за животно дело добива Коле Ангеловски, просто ревна:

- Како никој друг!

Со една реченица го оправда изборот на организаторот на фестивалот.

Но, што значи: како никој друг? Пред сè, дека Коле Ангеловски има актерска и режисерска (во филмот и театарот) кариера како никој друг во нашава Македонија. Неговите несоборливи биографски податоци кои ни дваат на знаење дека играл во над дваесетина филмови снимени во СФРЈ, дека режирал десетина филмови и стотици театарски претстави. Скоро да нема театар во Македонија каде што Коле Ангеловски не се навраќал по неколку пати како режисер, ја оправдуваат квалификацијата изречена од актерот Милошевски.

Творечкиот хабитус на Коле Ангеловски почива на перцепијата на необичното и неочекуваното во реалитетот живот. Сценските илустрации на материјалот ги еманира низ смешни и комични изрази како во фигурално-предметната композиција на сцената така и на филмската лента. Користејќи го фарсичниот модел на сценски приказ Ангеловски не бега од темите кои ги воспеваат ниските страсти, алчноста, лекоумието, неверството, лицемерието кај човекот. Поклоник на чистите форми, бега од жанровски амалгами.

Кога Дима синот го прашал Дима стариот како да напише драма, овој му одговорил сосем кратко и сосем јасно:

Првиот чин , јасен

Третиот чин, краток

А насекаде интересно.

Ако појдеме од фактот дека драматичарот не ја завршува пиесата со ставањето на точката,

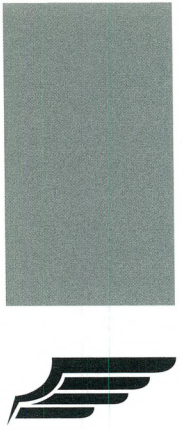
всушност, како коавтори му се јавуваат најпрвин режисерите, па актерите и на крајот публиката, оправдано е тоа што Ангеловски, навидум, не се интересира за напишаното, туку за композицијата и она што следи. Во разработката на материјата, односно во градењето на фигурално-предметната композиција Ангеловски најмногу грижи пројавува за публиката - ќе биде ли разбирлива за неа, ќе успее ли да ги згрижи нивните сетила, зашто претставата влијае подеднакво и на сетилото за вид, за слух, за мирис, да не кажам и за допир.

Коле Ангеловски се грижи со секоја претстава да ја убеди публиката дека акциската илустрација, конфликтот се вистински иако се градени на фонот на смешното, бурлескното.

Кога зборуваме за творештвото на Коле Ангеловски сакаме да го потенцираме смешното и бурлескното, помалку комичното, зашто Коле Ангеловски е мајстор да ја навлече публиката на молскавична реакција, отколку на спор прилаз на дејствието преку сигналите на разумот.

Покрај сите признанија за генијалноста на Нушиќ како писател за театарски практичари е исклучителен касов писател. За многу управници на театрите уште од неговите првични објави бил материјал за решавање на финасиските дубиози. Коле Ангеловски не е подалеку од тој чин. Еднаш Б. Шо му рекол на Черчил: „Дојдете на премиерата на мојата пиеса ако имате со кого, а овој му одговорил - ќе дојдам на првата репризa доколку ја има.“

За Коле Ангеловски не може така да се рече. Неговите претстави имаат многу репризи, т.е. голем број на публика. Претставите на Коле Ангеловски освен тоа што се решение за материјалните проблеми за секој театар, ја враќаат и вербата во театарската уметност како исклучителна забава. Затоа можеме да кажеме дека повелбата за животно дело е во вистински раце. Да му посакаме на Коле Ангеловски уште многу години правење претстави во театарите, топло, пријателски да мисли на нас публиката, како што досега го чинеше тоа.



КНИГИ
РЕЦЕНЗИИ

Ѓорги Јолевски

ЗНАЧАЈНО ДЕЛО ЗА МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР

Кон книгата „Мало фолио за театар“ од Иван Додовски, самостојно издание, 2018

„Мало фолио за театар“ е ризница од информации, податоци, мислења, ставови, контексти, убавини, состојби и случувања, кои се пројдени низ софистицираните филтри на субјективната опсервација на авторот за светот во кој живееме, преку дејците, институциите и уметничките дела што се случуваат и што опстојуваат во Македонија, македонскиот театар и пошироко. Времето и вниманието што го посветува авторот во сондажата на театарскиот свет и театарската уметност може да се даде само и единствено доколку се има голема љубов кон тој свет. Само и единствено доколку театарот е потреба без која не се може. Авторот на „Мало фолио за театар“ со ова значајно дело за македонскиот театар воспоставува страндарди, како што, впрочем, прави пишувајќи ги театарските рецензии, за нивото на љубовта и грижата за театарската уметност. А тоа е неизмерната љубов кон неа. Всушност, или ја поседуваш или не.

Иван Додовски многу мудро ја има поделено книгата на неколку теми кои една со друга се надополнуваат и се појаснуваат. Најголемиот дел е посветен на неговата театарска критика и тоа во периодот од 1993 до 2016 година, следејќи го репертоарот главно на трите најголеми театарски институции во земјава, пред сè, Народниот театар, Битола, Македонскиот народен театар и Драмскиот театар од Скопје. Во зависност од местото на живеење и неговиот личен образовен развој пишува за различни медиуми што имаат свој простор за промоција на уметноста и тоа во раниот период *Битолски весник*, потоа *Студентски збор*, *Зум*, *Старт*, *Утрински весник*, *Нова Македонија* итн.

Она што фасцинира е одбирот на претстави за коишто пишува и начинот на кои им пристапува. Секоја рецензија сама по себе е уметничко дело според јазикот што го употребува, кој е очигледно поетски според вокабуларот и кованиците, аргументацијата за личните ставови и погледи, која е издржана и неприкосновена, како и сеопфатноста на сите сегменти што ја сочинуваат театарската претстава и нивното рамноправно место во критиката. Се разбира, и акцентирање на она што тој смета дека е клучно во изведбата на самата претстава. Клучот на посебноста на авторот е во пренесувањето на неговата возбуда додека ја гледа претставата. Читателот, со нескриен интерес одново ја доживува возбудата што авторот ја доживеал во времето додека ја гледал претставата, но и додека ја пишувал рецензијата. Самата енергија која го заплиснала од сцената со нескриена возбуда ја пренесува на хартија и читателот има јасна слика за кој вид на естетика и естетичка екстаза се случувала на сцената. Се разбира, дилемите за тоа што е добро а што не, колку се нештата вистинити а колку не се, дали делото има смисла или не го аргументира во висок стил и

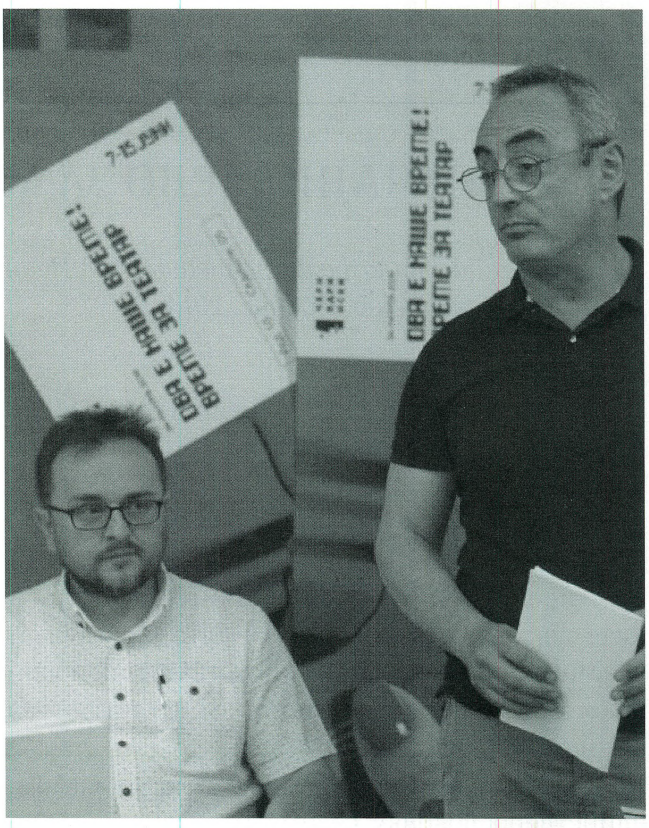
раскошен вокабулар обидувајќи се негативните вибрации или мислења во однос на делото, или уметникот, да ги профилира низ професионалната призма на деликатниот критичар.

За мене е многу интересно што преку рецензиите во „Мало фолио за театар“ кај Иван Додовски може да се забележи развојот од момче кое е вљубено во театарот, и првиот период на неговото следење на театарот е повеќе емотивен и наивен, до созревање во интелектуалец, кој одлично жонглира со историјата на уметноста, историјата на литературата, терминологијата, историјата на театарот, новите тенденции во сите сфери од општествениот живот, лингвистиката, политиката, новата драма, театарот и театарските случувања во светот итн.

Сметам дека преку критичките осврти кои можеме да ги видиме во неговата најнова книга „Мало фолио за театар“ идните театролози и научници со голема леснотија ќе ги систематизираат своите трудови, располагајќи со имиња на актери, режисери, драмски дела, кореографи, костимографи, светло-мајстори, сценографи, каков репертоар се водел во кој политички и општествен контекст, каков импакт имало одредено театарско дело во јавноста, како се развивал или стагнирал театарскиот живот во Македонија и воопшто какво било времето во кое се создавала театарската уметност.

Вториот дел од книгата е посветен на избор од студиите, освртите и статиите на Иван Додовски. Одбира теми каде што до најмал детаљ, систематски ги разглобува и одново ги составува елементите на неговиот интерес како што е „Категоријата актер во македонската театарска критика“ (земајќи ги како пример пет македонски критичари и нивниот третман на поимот, или терминот, актер и употребата на уметникот во нивните рецензии, правејќи детална анализа за театарската критика во педесеттите години од минатиот век), „Колебање на знаците“, „Пледоаје за една театарска историја“, „Театарската критика во новиот милениум“, „Македонија: Парадоксот на вредности“, „Ин мемориам: Илија Милчин (1918-2002)“, „Илија Милчин за македонскиот јазик“ , „Три најуспешни претстави“, „Луѓе на власт(а) и потпалувачи“, „Сестри на менадите: Истакнати жени на македонскиот театар во втората половина на 20 век“.

Во овој дел Иван Додовски како актер со неограничени актерски можности за големи транс-



формации влегува во различни временски периоди од историјата на македонскиот театар, длабоко посветувајќи се на сегментот што го третира и со голема љубов го анализира и го синтетизира, ставајќи го предметот на интерес на пиедестал. Како што се актерките во историјата на театарот на Македонија од почетокот на современиот театар, бардот на македонскиот театар Илија Милчин и неговата посвета на македонскиот јазик, околностите во кои се случува силното уметничко творештво во деведесеттите итн. За мене еден од поинтригантните текстови е студијата - како низ логички формули доаѓа до заклучок дека во педесеттите години од дваесеттиот век театарските критичари не им посветуваат доволно простор на актерите и дека се тие, актерите, дискриминирани во однос на драмското дело и концептот на режисерот.

Во просторот одвоен за фестивалите Додовски се фокусира на фестивалите како што се МЕС од Сараево и неговото издание во 1999 година, 26. издание на МОТ, Хомо Новус во Рига, Латвија, 27. издание на МОТ, за теомахијата на стариот врховник и за болестите на „новите богови“. Интернационалните фестивали се институции низ кои се филтрираат и се проверуваат новите театарски форми. Во земјава и надвор од неа. Различните култури и различните театарски естетики се промовираат во едно време и простор. Тие се места каде што се предвиду-

ва иднината и се коментира сегашноста. Со тоа сознание нашиот автор со невидена прецизност ги лоцира болестите на фестивалите. Како и секој мудар индивидуалец не го нуди лекот, туку само ги дијагностицира болестите оставајќи им на одговорните да го пронајдат лекот или историјата да процени дали е тој во право или не.

Крајот на книгата е посветен на неколку клучни личности од театарот во Македонија и од различни страни на светот кои извршија големи промени во театарската уметност. Крикор Азарјан - режисер од Бугарија, Александар Товстоногов - режисер од Грузија, Благој Стефановски - директор на Народниот театар од Битола, Владо Цветановски - режисер од Македонија, Љубиша Никодиновски-Биш, уметнички директор на МОТ од Македонија, Марк Деглер - сценограф од Швајцарија и Владимир Милчин - режисер од Македонија. Иван Додовски овие интервјуа ги води не како новинар, туку како соговорник со голема ерудиција и рамноправен партнер во споделувањето на идеите за третманот на театарот во контекстот на неговото дејствување истакнувајќи ја посебноста на своите соговорници и нивното влијание и дејствување во позитивните промени во театарот воопшто.

Би сакал да го завршам ова излагање со констатација дека со големо уживање неколку дена се дружев со Иван Додовски и дека ми недостига да биде присутен во темното гледалиште во театарот и да го чекам терминот за излегување на театарската критика за да можам да спорам или да се согласувам со неговото мислење.

Би забележал дека цела една генерација театарски критичари, кои беа соговорници на театарските творци, веќе ги нема како наши рамноправни партнери. Покрај Иван Додовски би ги споменал и Искра Гешовска, Мишел Павловски, Сребра Георгиевска и уште неколку други млади и образовани критичари, кои исчезнаа од театарското гледалиште и нè оставија да водиме дијалог сами со себе. Без непристрастен, едуциран, современ, загрижен, елоквентен и силен театарски критичар невозможно е да се очекува напредок на театарот.

Текстот е прочитан на промоцијата на книгата „Мало фолио за театар“ од Иван Додовски, организирана во рамките на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, на 11 јуни 2019 година. За книгата зборуваше и српскиот театролог и критичар Александар Милосављевиќ, а извадоци прочита Игор Трпчески, актер на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ од Прилеп.

Фотографии: Анастасија Бошкоска

Тодор Кузманов

ИСПОВЕДТА НА БАРДОТ (ДНЕВНИК 1989 – 1990)

Упорноста на Ристо Стефановски веќе одамна станала прва константа и незаобиколна во анализата на неговото огромно дело. Станува збор за опус на илјадници пишани страници кои се вградуваат во историјата на македонскиот театар. Оваа упорност добива нов израз и преку ова последно негово дело кое се појавува редоследно по книгата од едицијата „Мојот театар – 1988 – 1991“. Откако го заокружува циклусот кој се однесува на неговиот активен ангажман како проследувач на она што се случува во македонскиот театар, сега тој поминува на една особено чувствителна фаза и период на сумирање и промислување на нештата, но сега веќе на извесна дистанца. Дистанцата, тоа е фактот дека тој заминува во пензија и дека позицијата диктира и извесен поинаков пристап. Именно, сега нему му останува, да се исповеда, да си признае и себе си, но и на другите кои се неговите најинтимни преокупации, стремежи, сомнежи, за изминатиот пат? Затоа неговиот „Дневник – 1989 -1990“ е една голема и значајна Исповед. Слично како и монодрамата како жанр во кој доминира токму исповедта, така и Ристо Стефановски во овие свои бележења и дневни записи ги положува пред јавноста сите мани и доблести на сопствениот карактер, темперамент и сензибилитет. На страна 185, тој ќе забележи: „ ...Јас и ти мој Дневнику, ќе сведочиме, ние важно се разбираме!“

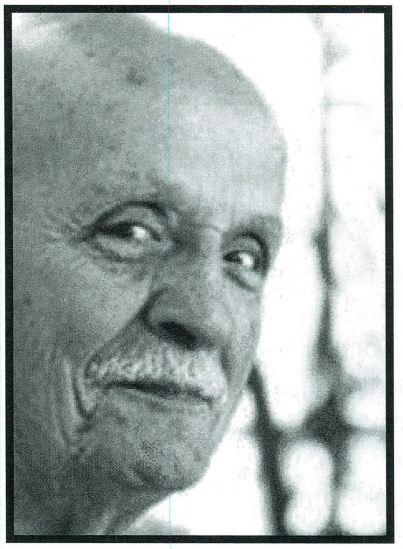
Инаку, за само една година и нешто повеќе тој ќе испише десетици и стотици страници за времето и настаните низ кои минува. Притоа, во ова „хибридна“ проза можат да се издвојат некои правилности, принципи, ставови и мислења кои се доминантни. Овие дневнички записи и бележења сведчат за неговата пречуствителност предизвикана од неговото „прерано“ пензионирање, потоа сомнежите поврзани со тоа; низ целиот „Дневник“ паралелно со неговите лични доживувања и чувства, свое место задолжително наоѓаат и политичките и општествените случувања, како кај нас, така и во светот. Ова е толку присутно што ве наведува на тоа да помислите дека читате некакви колумни токму со политичка провенциенција; во овој контекст особено место заземаат настаните поврзани со распадот на југословенската федерација; што се однесува до театарот и тука повторно ги нотираме неговите веќе отпорано познати ставови и принципи дека најважна сепак останува работата и нејзината презентација на сцената; освен тоа дневничките записи се добра лектира и за проблемите на Кумановскиот театар и неговата амбиција и лично заложување како тие да се надминат. (Притоа, се регстрира и друга група која има спротивни ставови од неговиот за истиот проблем!); натаму, негова заложба е и основањето на театар за деца за што исто така целосно се посветува иако ќе остане незадоволен од третманот што потоа ќе го има од првите луѓе на новата институција; впрочем, тој изразува и резерви за неговиот сопствен статус и во однос на многу други прашања, а пред се вниманието што му се посветува при пензионирањето како во МНТ одкаде што заминува во пензија, но и од Драмскиот театар каде повеќе од две децении ја извршува функцијата директор; што се однесува до театарот авторот на „Дневникот“ приложува и драгоцени сведоштва за тогашните изданија на МЕС во Сараево и за Стеријното позорје, за фестивалот на детето во Шибеник, и учеството на наши театри на овие манифестации. Овде, тој се јавува како член на жири, но и како селектор на претстави од Македонија; како особено важно за неговата биографија секако е и фактот дека тој станува добитник на Стеријната награда за животно дело; следува и интересен опис за неговите патувања со наши театри во Москва и Санкт Петербург; не треба да се одмине и делот кој укажува за неговата грижа за „Театарскиот гласник“, како и првичните идеи за основање на Театарски музеј...

„Дневникот“ изобилува со многу теми кои се нафрлаат без некој виден ред или обид за систематизација. На моменти човек може да помисли дека во авторот е притаен односно дека во него „се крие“ нереализиран раскажувач. Но и вака како што е концепирано ова дело може да се набљудува како сцена, но сцена во која

рефлекторите се свртени кон неговата длабока интима. Оттука не треба да зачудуваат и деловите посветени на неговото најблиско семејство и миговите на заедничките одмори со децата и внуците, сопругата...

Всушност, се во оваа книга зборува за нераскинливата врска меѓу Ристо Стефановски и театарот. Неговиот живот е театарот, а како што се покажува и низ овие негови писанија, тој (театарот) некогаш му е мајка, друг пат, маќеа, но сеедно тие остануваат заедно во страсна љубовна прегратка!

Значи, да сублимираме: „Дневникот“ на Ристо Стефановски настанува во едно крајно турболентно време (1989/90 г.) кога се навестува промена на општествениот систем, кога во сите сфери на општествениот живот дуваат нови ветришта. Еднопартискиот систем се менува со повеќе партиски. Тие случувања го предизвикуваат авторот одново и одново да го искаже својот став за сите недоследности, за човековата расипаност, за кариеризмот, за обидите на разно-разните „местенки“ кои се насочени кон оние што чесно работат; се разбира, тој не се изземa од овие случувања, но останува доследен на своите принципи и на својата работа и љубов кон театарот. Секако, кажаното ни приближно не ја исцрпува содржината на овој Дневник, но и ова е доволно да укаже на нејзината несекојдневност, на нејзината непроценлива вредност како книга, така што таа останува како документ, како уште едно камче во мозаикот на нашата театарска историја. Како и во некои од неговите поранешни дела Ристо Стефановски останува доследен, искрен и предан за што сведочи фактот дека тој е бескопмромисен како кон другите така и кон самиот себе си.



За љубопитниот читател ова е извонредна лектира како за настаните така и за луѓето во едно турболентно време кои и поименично ги споменува и тоа и од театарот и од политиката! Во оваа смисла ова е и храбро и отворено изложување на гневот и суетата, дотолку повеќе што многумина од нив се наши современици. Одтука не е исклучена и можноста за реакции или барем одгласи во културната јавност што секако треба да се смета за своевиден придонес во градењето на демократскиот амбиент во општеството.

Конечно, „Дневникот“ е вивисекција за едно не толку дамнешно време, време кое благодарение на овој труд се депонира во историјата на театарското дело во Република Македонија.

ЗНАЧАЕН ПРИДОНЕС КОН ТЕАТАРСКОТО ДЕЛО

„ПАРАЛЕЛНА ИСТОРИЈА НА ТЕАТАРОТ“ ОД МИЛАН МАЏАРЕВ

„Паралелната историја на театарот“ со поднаслов „Алтернативниот театар во аматеризмот во Србија од 1980 до 2000 година“ е значаен придонес за растајнување на некои театарски процеси, како во Србија, така и пошироко. Во Воведот на книгата, авторот Милан Маџарев ја позиционира темата на истражување и својот личен интерес во една ваква сериозна задача. Дека, зафаќањето со една ваква тема не е ниту лесна, ниту едноставна задача сведочи веќе и самото раѓање на идејата за настанување на еден ваков труд, па така, Маџарев ќе ни открие дека тоа се случува за време на неговиот престој во Холстебро во театарот Один на еден од најпознатите режисери на современиот театар, Еугенио Барба. Како што самиот вели, Маџарев се интересира за врската помеѓу театарската антропологија и театарот на движењето на Јозеф Наѓ, а на чија работа се однесува неговата докторска дисертација. Од средбата и интервјуто со Барба, имено, се раѓа идејата за настанување на овој труд. Поентата е во тоа дека соодветно внимание треба да се посвети на појавите и феномените кои најчесто се на маргините на јавниот интерес, а кои во суштина со својата алтернативност значат придвижување на театарските процеси и отворање на нови хоризонти и перспективи на театарската уметност. Убав пример за ова секако е театарот Один на Барба основан во 1964 година и Сиромашниот театар на Јержи Гротовски во Вроцлав од шеесеттите и седумдесеттите години на минатиот век. Запрашаноста за тоа што се случува со алтернативниот театар во аматеризмот (што е централното прашање на овој труд), може да се илустрира и со фестивалот во Кочани. Колку и тука кај нас се мислело и се дебатирало на оваа тема, зборува и фактот дека во еден период името на оваа манифестација беше Фестивал на аматерскиот и алтернативниот театар или скратено ФААТ! Односот кон овој вид на творештво кој важи во Србија, а кој е идентичен со оној кај нас, секако е потценувачки и маргинализирачки. Тоа е однос кој вели дека речиси е срамно да си аматер, а „кул“ е да си алтернативец! Или, аматеризмот е само попатна станица за да се доспее до алтернативната естетика, како нешто се уште неетаблирано. Маџарев, се определува да го истражи овој процес во периодот од 1980 до 2000 година од причини што смета дека тогаш се случува процут на алтернативата во театарот, односно неочекувано во рамките на аматеризмот блеснуваат алетрантивни/истражувачки театарски претстави, но и процеси.

Книгата е поделена во четири дела: Методите на истражување, Алтернативата во аматеризмот, Белградската алтернатива и Посталтернативата. Приодот во истражување на темата е еминентно научен, а стилот високопрофилиран и главно публицистички, така што е достапен до поширок круг на читатели. Интересно е дека, авторот си поставува амбициозна цел во рамките на теориското истражување и историскиот метод да ја погледне темата во контекст на она што се случува во Европа и во светот и како тоа се рефлектира во Југославија и во Србија. До основниот материјал тој доаѓа преку емпириското истражување и така прави база на која потоа го применува аналитичкиот метод. За да укажам, дека потфатот на авторот Маџарев е особено значаен и поучен поопстојно ќе се осврнам на неговата анализа која е во согласност со теоријата на постмодернизмот и постструктурализмот. Постомодернизмот, вели тој, се јавува во шеесеттите и доминантен е во седумдесеттите години како контраст на модернизмот. Постмодернизмот има јасни тематско/идејни линии со кои се афирмира она што е „противречно, цитатно, колажно, монтажно, еклектичко и во психоналатичка смисла, субјективно или „валкано“ уметничко дело. Натаму, тука е и повеќезначноста, набљудувањето на уметноста како фикција, славењето на театарот како процес, потоа дисконтинуитетот, нетекстуалноста, плурализмот, повеќе кодови, перформансот како нешто помеѓу драмата и театарот, антимиметичноста и противењето на интерпретацијата. Што се однесува до постструктурализмот,

Мацарев се повикува на автори како што се Ролан Барт, Бодријар, Фуко, Леотар, Јулија Кристева, Дерида, Лакан и др. и на семиологијата како општа теорија на знаците и нивната, овој пат, видоизменета функција особено во сферата на комуникацијата. Потоа следува дефиницијата на поимите аматер, алтернатива, работилница, слободното време и вреднувањето на алтернативата. (Всушност, токму вреднувањето ќе биде излезната позиција за тоа како треба да се приоѓа кон алтернативата и кои современи принципи ќе бидат применети). Сакам да подвлечам дека станува збор за термини кои се иконични за новите театарски феномени, но и за поширокиот општествен и историски контекст, во смисла, каде оди театарот и уметноста воопшто, но и каде оди светот? Заслужува да се наведе и констатацијата на Мацарев за тоа, дека аматеризмот и професионализмот не се естетики одредници, потоа, дека тука станува збор за двојбеноста помеѓу масовноста и квалитетот; имитација на професионализмот, прераснување од аматеризам во професионализам. Сите овие односи и појави се присутни и кај нас и своја потврда имаат токму на фестивалот (ДАФ) во Кочани. Инаку, за тоа колку аматеризмот и алетрнативата во него можат да бидат значајни и водечки во процесите на театарското творештво зборува и анегдотата за театарот и проституцијата, се разбира без намера да се вулгаризираат работите. Кога зборува за алтернативата, авторот наведува дека таа се јавува како акт на избор помеѓу две или повеќе можности, но дека поприма различни имиња, па така, тој наведува примери во кои алтернативата се определува како експериментален или авангарден театар, како постдрамски театар, како перформанс. Како следбеници на некои од овие правци во Србија тој ги наведува „Театарот на младите“ и „Студентскиот театар“. Следбеници, пак, на театарската антропологија чиј основач е Барба и неговиот театар Один, во Србија се: „Дах театарот“ (кој со свои претстави гостувал и на Младиот отворен театар во Скопје), „Истер театарот“ и „Плаво позориште“. Во подготвителните постулати на Мацарев ќе го наведеме и неговото укажување на променетиот однос изведувач - публика, однос во кој гледачот не престанува да биде пасивен набљудувач, туку учесник во создавањето на уметничкото дело. Една од главните придобивки на сите овие феномени е надминувањето на разликата професионалец – аматер и нивно се почесто рамноправно вклучување во заеднички проекти.

Во вториот дел Алтернативата во аматеризмот, Мацарев прави еден длабок историски продор во потрага по зародишот на овој вид на творештво кој покажува за колку важна работа станува збор и дека во неа партиципирале најзначајните светски театарски уметници. Без посебно да се задржуваме, ќе ги споменеме само Андре Антоан, Жак Копо, Андре Жид, Етјен Декруа, Гротовски, Станиславски, групата ОБЕРИУ во Русија во дваесеттите години на минатиот век, потоа Кит Џинстон кој го осмислува „Спортскиот театар“ во Лондон, Роберт Вилсон со својот театар на звуци и слики. Последен во оваа низа е Август Боало кој го инаугурира Театарот на угнетените, кој извршува силно влијание во наше време. Сите тие се автори кои почнале, имено како аматери или алтернативци. Овој историски пресек потоа продолжува со најзначајните, според авторот, појави на алтернативниот театар во поранешна Југославија, во која како што вели отсекогаш постоеле т.н. оази на алтернативата. Такви се на пример: Театар „Лерo“ од Дубровник, „Даска“ од Сисак, „Кугла глумиште“ и „Коколемоко“ од Загреб, ДОДЕСТ од Титоград и Театарот на Ромите „Пралипе“ од Скопје. Промоцијата на овие трупи се случува на театарските фестивали, како што се: БРАМС, БИТЕФ, ИФСК од Загреб, МЕСС и Младиот отворен театар од Скопје. Како клучна за работата на студентските и алтернативните театари, Мацарев ја смета 1968-та година, односно годината на студентските демонстрации низ Европа и во Југославија. Тоа е движење низ кое се артикулира желбата на младите да се менуваат и себе, но и општествено-политичките околности. Потоа следува поопстојно разгледување на најзначајните алтеранативни театри по републики, а во овој склоп и оние во нашата земја, како што се „Пралипе“ и „Театарот кај Свети Никита Голтарот“, како и поглавјето во кое засебно се разгледува алтернативата во Србија. Истата, според Мацарев настанува меѓу двете светски војни и дека таа е еден вид на дијлог со европските литерарни, сликарски и театарски правци, како на пример, експресионизмот и надреализмот. Овде, како најзначајни се: Академските театри во Белград и Нови Сад, но нотирани се и појавите во помалите места во Србија.

Третиот дел што се наметнува и како централен во книгата е посветен исклучиво на алтернативата во Белград и тоа во периодот од 1980 – 2000 година. Наведувајќи некои од најреле-

вантните носители на иновативните движења авторот посебно се задржува на БРАМС, кој е основан во 1966 година, и неговото значење и влијание на вкупниот театарски живот во Белград и во Србија, но и во Југославија. Во осумдесеттите години на БРАМС доминираат претставите на Театарот „Леро“ од Дубровник, Казалиштето „Даска“ од Сисак и Театарот на Ромите од Скопје. Нотирано е значењето на оваа манифестација и за настанувањето на БИТЕФ. Потоа следува аналитички осврт на најзначајните театри и трупи и на нивните клучни продукции. Тоа се: Академскиот театар „Бранко Крсмановиќ“, ОКУД „Иво Лола Рибар“, Театарот „Лево“, АКУД „Жикица Јовановиќ-Шпанац“, Омладинско позориште „Сусрет“.

Посебно интересен е Театарот „Ламије“, кој го основа во 1984 година и со него раководи авторот, Милан Мацарев. Овој оддел има автобиографски призвуци. Во него дознаваме за театарската практика на авторот, како актер и режисер, за неговите преокупации, ангажман и сопствен придонес во она што се нарекува театарска алтернатива. Така за подготовката на првата претстава на Театарот „Ламије“, „Изгубена бесчесност“ тој вели дека експериментира околу релацијата помеѓу сценските ликови и публиката по угледот на сиромашниот театар на Гротовски, потоа тука е и претставата „Вратата на рајот“, а како особено важен се наметнува проектот „Екстаза генерал“. Притоа, во еден момент тој себеси се дефинира како автократски режисер... Претставата за која станува збор на некој начин ги антиципира и идните случувања и распадот на Југославија. Значи, во прашање е кореспонденцијата помеѓу театарот и општествената стварност, нивното проникнување и корелација. Во секој случај овде станува збор за уметничкото кредо на Мацарев и неговите творечки и интереси, но и пориви.

Анализата на одделни театри и претстави продолжува и во четвртиот дел на книгата кој носи наслов Посталтернатива, во кој се анализираат главно театри во, но и вон Белград во периодот од 1990 – 2000 година. И овде авторот го дава најпрво општествениот фон и промени кои на некој начин ја определуваат алтернативата. Овде ќе сретнеме многу имиња на режисери и театарски творци кои се и денес активни/продуктивни, а кои се познати и кај нас со своите постановки на нашите професионални театри. Такви се на пример, „Дах театарот“ на Дијана Милошевиќ и Јадранка Ангелиќ, Андраш Урбан, Александра Ковачевиќ, Кокан Младеновиќ...

Во Заклучокот, на крајот на делото авторот уште еднаш го сублимира изминатиот пат, со укажување на ситуацијата која настанува во 21 век по тектонските општествено-политички промени во озрачјето на неолибералниот капитализам. Некои автори и појави од театарската алтернатива заминуваат во историјата, но затоа пак доаѓаат нови генерации кои, според Мацарев делуваат на граничната линија помеѓу аматеризмот и професионализмот. И на крајот, ова е незаменлива лектира за секој кој се интересира за театарот и театарската естетика, а кои се појавуваат и опстојуваат на изворишето на аматеризмот, но се трансформираат и прераснуваат во автентично движење со кое сè повеќе се брише границата помеѓу аматеризмот и професионализмот.

Книгата, „Паралелна историја на театарот“ е панорама на театарските случувања на определено место и време, но безвремена по својот обид, како и по оригиналниот приод во растајнувањето на театарските феномени, која авторот Милан Мацарев ни го прикажува во светло на врвен теоретичар и луциден театарски практичар.

ХАНС ТИС ЛЕМАН „ПОСТДРАМСКИ ТЕАТАР“

***

Леман сакајќи да предочи една ПАНОРАМА НА ПОСТДРАМСКИОТ ТЕАТАР, вели дека неа ја чинат нештата кои се наоѓаат од другата страна на дејството. Такви нешта се церемонијата, просторните гласови и пејзажот. За новиот театар посоодветна е категоријата состојба отколку дејство. Слично како и во сликарството. Состојбата е естетска фигурација на театарот која повеќе ја покажува творбата отколку приказната иако во него играат живи актери. Овде, Леман уште еднаш укажува на фактот дека многу уметници на постдрамскиот театар доаѓаат од ликовната уметност. Постдрамскиот театар е театар на состојби и на сценски динамични творби. Ова е нешто сосем различно од тврдењето на Аристотел, па и на Брехт, дека фабулата е душата на драмата. Уште Лесинг укажува на тоа дека дејството не го чинат само жестоки и гласни дела, туку дека е тоа и секоја внатрешна борба на страстите и секоја низа на мислите кои се укинуваат меѓусебе. Дури и кај Чехов, во застојот на фактичкото случување, гледачот напрегнато следи едно „внатрешно“ дејство, дејство кое се случува под наизглед безначаен секојдневен дијалог...

Театарската пракса, инаку, вели Леман отсекогаш содржи некоја димензија на церемонијалност. Ова, го карактеризира театарот како општествено случување уште од самите негови, најчесто, заборавани корени кои се религиски и култни. Постдрамскиот театар е замена на драмското дејство со церемонија, но сега веќе далеку од каква било религиска или култна референца. Жан Жене, на пример, изрично се залага за театрот како церемонија и мисата ја прогласува за највисока фома на модерната драма. Кон тоа наведуваат и неговите теми и преокупации, како што се: двојникот, огледалото, триумфот на сонот и смртта над реалноста. Впрочем, Жене доаѓа до идејата дека вистинското место за театарот се гробиштата и дека театарот во суштина е посмртна миса. Тука се надоврзува и постдрамскиот автор, Хајнер Милер со тврдењето дека театарот е „дијалог со мртвите“. Натаму, Милер го сфаќа античкиот театар како церемонија на повикување на мртвите. И пак, Жене: театарот треба да биде празник адресиран на мртвите. Жене сметал дека пиесата „Паравани“ доволно е да биде изведена само еднаш и тоа како голема свечена церемонија, а слично и Вагнер чија идеја за фестивалот била дека треба да се изгради театар на село, да се повика публиката бесплатно да присуствува, да се одигра претставата, а потем да се сруши театарот и да се запали партитурата. Како најеклатантен пример за постдрамскиот театар како церемонија, Леман посебно го истакнува творештвото на Тадеуш Кантор.

КАНТОР ИЛИ ЦЕРЕМОНИЈА – Театарот на Тадеуш Кантор е богат космос на уметнички форми помеѓу театарот, хепенингот, перформансот, сликарството, скулптурата, предметните и просторните уметности и нивните рефлексии во теоријските текстови. Неговото дело според Леман опсесивно кружи околу сопствените спомени од детинството и затоа тоа е повторување и соочување со загубата и смртта. Последната фаза во ова творештвото е „театарот на смртта“, кој станува светски познат во 80-тите години на минатиот век. Кантор бара потполна автономија на театарот за она што се случува на сцената да може да постане настан. Тој е против секакво преправање и против секоја неодговорна ИЛУЗИЈА. Основен образец кај него е постојаното враќање на гротескните сцени на последниот ритуал: погубување, збогување, умирање и спровод. Неговите ликови се како авети, а неговиот театар го претставува минатото на ужасот. Или поинаку кажано тоа е театар по катастрофата, како и текстовите на Бекет и Хајнер Милер. Тој театар потекнува од смртта и го прикажува пејзажот од онаа страна на смртта. Театарот на Кантор се разликува од драмата која го покажува животот што се движи кон смртта. Смртта кај него церемонијално се повторува. Но, таа церемонија е церемонија на мртвите. Своите анализи Леман ги темели на претставите „Одисеј“, „Мртвиот клас“ и др. Церемонијалната форма која ја заменува драмата овде е танцот на смртта или средновековниот данс макабр. Кај Хајнер Милер темите на Кантор се убаво дефинирани како акт во кој „историјата јава кон својата цел на мртво ждребе“. Кантор отстапува од „драмските“ случувања во корист на сликовната поезија на сцената. Ранливиот човечки актер станува дел на це-

ловитата стгруктура на сцената, а оштетените и руинирани предмети се неговите сопатници. Кај Кантор актерите настапуваат под власта на предметите. Тие веќе не се само реквизити како во драмскиот театар, туку нешто исклучително важно за лирско-церемонијалниот театар на Кантор. Куклите кои ги носат актерите со природна големина се неговото „јас“ во спомените кои и натаму го следат. Вербалниот дијалог на драмата се заменува со дијалог помеѓу луѓето и објектите. Во театарот според Кантор станува збор за „свесноста за нашиот пораз“, а тоа е истиот мотив од кој живеела и грчката трагедија.

ГРУБЕР ИЛИ ЕХО ВО ПРОСТОРОТ

Постојат режисери кои иако инсценираат традиционални драмски текстови сепак тоа го прават така што театарските средства ги користат за дедраматизирање. Случувањето на сцената е повеќе прикажување на атмосфера и состојби. Тука дејството е споредно, а вниманието е насочено кон сценското писмо. За еден од најзначајните режисери чие „сценско писмо“ значи создавање на сопствен театарски идиом е Клаус Грубер. Со неговиот стил се поврзуваат статичноста и класичната оскудност на средства. Кај него сè се одигрува во атмосфера која би можела да се нарече „по сите дискусии“. Веќе нема ништо околу што би можело да се дебатира. Кај Грубер театарот се одредува како сцена и ситуација. Тука не е важна временската линија на дејството, ниту драмата, туку моментот кога се подигнува човековиот глас. Телото се експонира, страда. Лелекот што го испушта го погодува гледачот како звучен бран. Стравот и сожалувањето веќе не се потребни. Во театарот на Грубер гласот постанува чуен и никогаш не престанува, глас кој антички пее, бекетовски мрмори, тоа е говор кој и во полемиката останува од другата страна на дебатата. Тој глас го изрекува искуството на безнадежна немоќ, без лажлива динамика и псевдотемпо. Постдрамската меланхолија ги помирува Есхил и Бекет, Клајс и Лабиш во „калната игра“ која е препуштена на контемплацијата на гледачот. Постдрамската тема кај него е театарот на гласот, гласот е ехо на случувањата. Со изнаоѓањето на преголем или премал простор, оската глас/простор постанува главна одредба за театарот. Вистинскиот дијалог се одвива помеѓу звукот и просторот на звукот, а не помеѓу партнерите во дијалогот. Секој говори само за себе.

ВИЛСОН ИЛИ ПЕЈЗАЖ

Театарот во сите свои аспекти е преобразба, метаморфоза. Затоа збогувањето со моделот на „мимеза на дејството“, никако не значи и крај на театарот. Според Леман, Роберт Вилсон е оној редок театарски уметник кој во последните триесет години толку го променил театарот, и во извонредна мера влијаел на можноста театарот да се мисли на нов начин. Вилсон е оној кој го наоѓа одговорот за опстојба на театарот во добата на медиумите и радикално го проширува просторот за промена на концепцијата за она што театарот може да биде. Театарот на Вилсон е театар на метаморфоза. Тој го води набљудувачот во земја полна премини, повеќезначности и кореспонденција. Неговото мото како да е „од дејство кон преобразба“. Во театарските таблоа на Вилсон без проблем се мешаат времиња, култури и простори. Неговиот театар, понатаму, вели, Леман е ноемитски, но со митовите како слики кои дејството го носат во себе само како виртуелна фантазија. Бидејќи кај Вилсон феноменот има предимство пред нарацијата, ефектот на сликата предимство пред поединечниот актер, контемплацијата пред интерпретацијата, неговиот театар создава време на погледи. Тој театар е лишен од трагичко чувство или сочуство, но сведочи за тагата. Неговото сликање со светлото го засилува единството на природниот процес и човечките случувања. Вилсон експлицитно го споредува својот театар со природните процеси. Идејата за сценскиот пејзаж овде добива значење кое го има во реченицата на Хајнер Милер за „...пејзажот кој чека на постепеното човеково исчезнување.“.Со други зборови, тоа е влегување на човечкото делување во контекстот на историјата на природата. Како и во митот, живото се појавува како момент на космосот. Човекот не е одвоен од пејзажот, животните и каменот. На овој, но и на други начини, постмодерниот театар упатува на постантропоцентричка сцена. Постантропоцентричкиот театар, според Леман е добро име за важен, но не и единствен облик кој може да го преземе постдрамскиот театар. Тоа е оној театар кој човечкиот лик како елемент го интегрира во просторните структури налик на пејзаж. Тоа е сосем друга реалност од реалноста на човек којшто владее со природата.

***

Следува поглавјето за знаците во постдрамскиот театар во кое како вовед се инаугурираат некои поими како што се „избегнувањето на синтезата“, сновиденија и синестезија. Прегледот на карактеристиките на постдрамскиот театар треба да овозможи добивање на критериуми за опишување и категории со чија помош постдрамскиот театар ќе стане препознатлив или барем ќе има упатства за негово гледање. Во врска со темата тој го наведува ставот на Кант

во врска со естетската идеја, дека „претпоставката на силата на вообразбата која поттикнува многу да се размислува, а сепак нејзе да не ѝ одговара ниедна одредна мисла, т.е. поим кој никаков јазик не може потполно да го досегне и да ја направи разбирлива и која на душата ѝ отвора поглед на непрегледно поле на сродни претпоставки". На театарските знаци треба да им се признае можноста да делуваат имено со избегнување на означувањето. Во постдрамскиот театар очигледно е содржано барање обединувачката и заклучувачка перцепција да се замени со отворена и „раситнета". Новите театарски јазици во оваа смисла се поврзуваат со теоријата на хаосот која претпоставува дека реалноста попрво се состои од нестабилни системи отколку од затворени кружни текови. Значи, се жртвува синтезата за од друга страна да се постигне згуснување во интензивните моменти.

Што се однесува до гледачите „избегнувањето на синтезата" е понуда за заедништво на различни, сингуларни фантазии. Овој став може да се протолкува и како опасност од завладување на солипсистичка рецепција. Леман тука го приведува ставот на Маларме кој истакнува дека повеќе би сакал жителите на Париз меѓусебно да се известуваат за своите сништа отколку за дневните политички настани. И навистина, сценските дискурси многу често се приближуваат на структурата на сонот и се чини како тие да раскажуваат за светот на сништата на своите творци. Карактеристика, пак, на сонот е отсуството на хиерархија меѓу сликите, движењата и зборовите. Така, сонот е модел за нехиерархизирана естетика на театарот како наследник на надреализмот. Инаку, човековиот сетилен апарат тешко ја поднесува неповрзаноста. Ако му се оневозможат поврзувањата, тој го бара своето сопствено, станува „активен", „подиво" фантазира и му паѓаат на ум, сличности, врски, кореспонденции. Гледачот на новиот театар со уживање, здодевно или во очај ги бара Бодлеровите „согласја" во „храмот" на театарот. Новите форми на естетската пракса нудат можност синтетизирачката, телесна активност на сетилното искуство да се интензивира имено што намерно и се отежнува, па истата да се освести како барање, разочарување, воскратување и повторно пронаоѓање.

Во праксата владеачко е мислењето за нивото на театарската претстава на лингвистички текст, текст за инсценација и текстот на изведбата. Постдрамскиот театар не е само нов вид на текст за инсценација, туку вид/тип на употребата на знаците во театар со кој се разрушува структурата на сменетиот квалитет на текстот на изведбата; тој тука е повеќе презентација отколку репрезентација, повеќе споделено отколку приопштено искуство, повеќе процес отколку резултат, повеќе манифестација отколку означување и повеќе енерегетика отколку информација. Стилот или поточно палетата на стилски карактеристики на постдрамскиот театар се: паратаксата, симултаноста, играта со густината на знаците, музикализирањето, визуелната драматургија, телесноста, упадот на реалното и ситуација/настан.

Проникнувачки принцип на постдрамскиот театар е дехиерархизирањето на театарските средства. Таа нехиерархиска структура е во противречност со традицијата која сака да ја избегне збрката и да воспостави хармонија, начин на поврзување и начин на подредување и надредеување на елементите. Кај паратаксата на постдрамскиот театар елементите не се поврзуваат еднозначно. Гледачот во постдрамскиот театар не се поттикнува за веднаш и инстантно да ги преработи сетилните впечатоци, туку одложувајќи ги да ги зачува со една флуидна внимателност. Паралелно со паратаксата оди и сумултаноста на знаците. Хајнер Милер, на пример, вели дека на гледачите и на читателите сака истовремено да им натовари толку многу нешта што тешко ќе можат да ги преработат. Често, говорните гласови од сцената се нудат симултано, така што можат да се разберат само делумно, особено ако станува збор за различни јазици. Паратаксата и симултаноста водат кон тоа во артефактот да отпадне класичниот естетски идеал за „органско" поврзување на елементите. Наместо органски прегледната целина настапува помалку заборавениот фрагментарен карактер на набљудување. Отпаѓањето на тоталитетот не треба да се смета за дефицит, туку како ослободувачка можност за понатамошно пишување, фантазирање и рекомбинирање коишто одбиваат да се препуштат на „беснилото на разбирањето".

Густината на знаковите е една од нормите кои ги крши постдрамскиот театар. Па, така, тука Леман зборува за празниот простор (Брук), за редукцијата од секаков вид не пропуштајќи да нагласи дека оваа појава (густината на знаците) е, всушност, она што води кон слабеење на сетилната рецепција. Ако ова се примени на сликите во ерата за која велиме дека е „цивилизација на сликите" тогаш се заканува опасност таа да заврши, имено, со смрт на сликите. Заради густината на знаците тие оставаат се помалку траги и бразди во психата на човекот (Фројд). Исчезнува сето знаење кое не може да добие форма на информација (Леотар). Постдрамскиот театар

затоа прибегнува кон аскеза, прогласува формализам кој со повторување и траење го редуцира мноштвото на знаци. Молкот, бавноста, повторување и траење во кои „ништо не се случува“ ги сретнуваме кај многумина преставници на постмодерниот театар. Таков е примерот со раното творештво на Роберт Вилсон, потоа кај Јан Фабр и др. Малку акција, долги паузи, минимализам, и најпосле занемување и молк. Подобар пример од делата на Бекет, нема. Големите сцени намерно се остваат празни. Царуваат отсуството и празнината. Оваа тенценција најдобро ја илустрира ставот на Пикасо дека „...ако можеш да сликаш со три бои, тогаш сликај со две!“ Потоа следува разгледување на обратната тенденција односно вишокот. Формата, имено знае за две граници: пустошот на непрегледното простирање и лавиринтот на хаотичното трупање. Сцената се претвора во предмети, текстови и знаци како прекриено игралиште или ѓубриште, хаотично разлетани асоцијации чие збунувачко мноштво предизвикува чувство на хаос, недоволност, дезориентација, тага и хорор...

Следен важен елемент на постдрамскиот театар е музикализирањето за кое се тврди дека постанува самостојна структура на театарот. Значи, овде веќе не станува збор за употребата на музиката во театарот, туку за идејата за театарот како музика. Тенденцијата за музикализирање на театарот е општа и сеприсутна. Се раѓа т.н. аудитивна семиотика. Ова особено важи за употребата на различни говори во една иста претстава, а кои посебно ги користат Питер Брук и Аријана Мнушкин. Со електронската музика се овозможува произволна манипулација со параметрите на звукот и со нови подрачја на музикализирање на гласовите и звуковите во театарот. Во одделот за сценографијата како визуелна драматургија со која се потиснува драмскиот говор и логосот се тврди дека таа слободно развива своја сопствена логика. Така настанува театарот на сценографијата. И овде Леман повторно нагласува дека ликовната уметност е пред театарот, а тоа е така затоа што од банални причини театарот не е во состојба брзо и лесно да ги менува своите практики како што тоа е можно во ликовната уметност или во лириката...

Заради учеството на живи актери со илјадагодишно фиксирање на потресните човечки судбини и психологизирањето театарот се сметал за „топол“. Со ова најпрво расчистуваат авангардните театарски форми какви што се епскиот и документарниот театар. Но, формализмот на постдрамскиот театар е квалитативно нов чекор кој сè уште предизвикува збунетост. Тоа е т.н. студенило.

Следната стилска компонента на постдрамскиот театар е телесноста. Танцовиот театар, според Леман ги разоткрива затрпаните траги на телесноста. Тој (танцовиот театар) доаѓа да нè потсети на заборавените можности на говорот на телото. Исто така, се почесто и режисерите на говорниот театар создаваат претстави со значително учество на сеприсутноста на кореографирање на движењето, иако нема вистински танц. Од причини што постдрамскиот театар се стреми кон оддалечување од менталната, интелигентната структура, а се движи кон експозиција на интензивна телесност, телото се апсолутизира. Телото постанува единствена тема. Љубовта се јавува како сексуална присутност, смртта како СИДА, убавината како совршенство на телото. „Физичкото тело, чиј гестички вокабулар уште во 18 век буквално можел да се чита како текст, во постдрамскиот театар е сопствена реалност која не „раскажува“ гестички од каква било побуда, туку со својата присутност се манифестира себеси како место за запишување на колективната историја“, заклучува Леман. Под поимот, пак, на „конкретниот театар“ се мисли на тоа дека театарот се експонира за самиот себе како уметност во просторот, во времето, со човечките тела и воопшто со сите останати средства кои тој ги вклучува како заокружено уметничко дело.

Како последни во корпусот на одлики на постдрамскиот театар, Леман ги разгледува „провалата на реалното“ и настанот односно ситуацијата. Во оваа смисла поентата не е во нагласување на реалното само по себе, туку предизвикување на несигурност и неодлучност дали станува збор за реалност или за фикција. Од оваа двозначност произлегува ефектот на театарот и ефектот врз сведта. Театарот се случува истовремено и како знаковна и како реална пракса. Сите театарски знаци се воедно и физичко-реални ствари. Сè на сè, постдрамскиот театар значи, театар на реалното. Станува збор за развивање на набљудување кое на сопствена сметка минува ваму-таму помеѓу набљудување на структурата и сетилно реалното. Што се однесува до тоа дали и колку театарот е настан и ситуација, Леман нагласува дека театарот се одредува како процес, а не како готов резултат. Преминот на театарот во свеченост, дебата, јавна акција и политичка манифестација, или накусо во настан е елаборирам во класичната авангарда. Театарот, пак, постанува „општествена ситуација“ кога гледачот стекнува искуство во колкава мера она што го доживува не зависи само од него, туку и од другите.

ФЛОРАНС ДИПОН
„АРИСТОТЕЛ ВАМПИР НА ЗАПАДНИОТ ТЕАТАР“

***

Во Третиот завршен дел на книгата „Аристотел, вампирот на Западниот театар“ Флоранс Дипон ги разгледува подробно и обемно недрамските и неаристотеловските театри, а посебно се занимава со авторите, како што се Плаут и Теренције, потоа Молиер и најпосле Есхил, Софокле и Еврипид. Овој тип на театри постоеле и пред и по Аристотел. Таа повикува да не бидеме жртви на една имагинарна „историја на театарот“ која ги реди театрите еден по друг како да се тие последователни наследници на „Грците“, односно на мимезата, катарзата и митосот.

Римската комедија според неа е недрамски театар во срцето на класичната антика. Римската комедија е еден од оние театри кои целосно му се измолкнуваат на аристотелизмот. Тоа е театар без митос, без драма и без мимеза. Тие доаѓаат по Аристотел, но во нив ги нема правилата од *Поетиката*. Ако римските комедии ги читаме како приказни раскажани на сцена, брзо ќе ни здодеат тие секогаш исти сценарија, стереотипните ликови, општите места за жените (како дрдорки и развратни), за робовите (лажливи и бесрамни) или за татковците (секогаш незадоволни скржави). И ако некој режисер воопшто се зафати со постановка на некоја од тие бедни фабули, резултатот ќе биде на нивото на неговото „драмско читање“: мешавина од здодевност и вулгарност. Тој едноставно заборава дека станува збор за музички спектакли и дека фабулата е само преттекст; ги заборава актерите, публиката и римскиот ритуал кој е причината за настанувањето на комедиите. Овде забуна предизвикува и фактот што римските комедии во своите пролози и сами се претставувале како преводи на грчките дела. Но, тоа се однесува само на текстот, а не и на изведувачката пракса. Римската комедија, всушност, се вклопува во сценските игри – т.е. во религискиот ритуал кој постои далеку пред воведувањето на грчката комедија во Рим. По системот на „руските бабушки“, комедијата е само една варијанта на сценските игри, кои, пак, се варијанта на еден од централните ритуали на римската цивилизација наречен луди – односно лудизам. Овој ритуален контекст априорно од римските комедии создава „театарски игри“. Римската театарска претстава е лудистички перформанс. Апсолутно се настојува да се покаже дека ништо во текот на сценските игри не е сериозно, туку дека сè напротив е игра, танц, привид и сè што се прави се прави само заради смеа. Текстот тука е само едно од средствата за славењето на ритуалот на игрите. Секоја римска комедија е обреден настан. Дипон наоѓа дека основната грешка на современите искуства е тоа што тие напуштајќи го драмскиот театар не создаваат нова, туку се усидруваат во рамките на западната аристотеловска театралност. Ова го потврдуваат примерите на Арто, Крег, Боб Вилсон и Кантор кои влијаат на естетиката на своите современици, но не се зачетници на театарска револуција. Тие не создале школа, нов код и нова традиција. Во продолжение следи читањето на римските комедии, но не како автономни текстови, туку на прагматичен начин со оглед на изведувачкиот јазик кој ги следи барањата на игрите. Игрите тука не се средство за да се прави театар, туку се цел на театарот. Во текстот кој следи, авторката подробно се задржува на Прологот и неговото значење и функција во римските комедии што најчесто подразбира обраќање до публиката и повик на соработка: седете, внимателно слушајте, аплаудирајте, следете ме, помогнете ми, станете и одете си! Претставата заврши. Тука ќе сретнеме многу примери од римските комедии кои ги илустрираат ставовите за обредниот карактер на комедиите. Тука се бара публиката да не биде пасивна, туку од неа се бара едно т.н. весело внимание, ослободеност од грижи како што му приличи на еден празник и ритуал. И почетокот односно Прологот и Крајот се ритуални со тоа што на почетокот треба да се молчи, а на крајот да се вреви и да се аплаудира. Во текот на игрите се укинува постојната римска хиерархија затоа што тие ја изразуваат лудистичката слобода, па луѓето и боговите присуствуваат на ист спектакл, на исто место и во исто време. По гозбата,

односно по претставата секој се враќа во својот дом и се прекинува краткотрајното заедништво создадено благодарение токму на спектаклот на игрите. Сè овде изнесено оди во прилог на поддршка и афирмација на воскликот: „Дајте му на народот леб и игри!“ Се разбира, станува збор за сложен преплет на игри и повеќе нивоа на лудизам и многубројни пресврти, изненадувања... Допуштајќи дека единствена наративна нитка тука е аргументот, Дипон потоа исцрпно ќе ја образложи разликата помеѓу аргументот и митосот. Аргументот е „алиби“ за спектаклот, а не митос на комедијата. Аргументот постои пред сè заради лудистички и ритуални причини. Посебно внимание Флоранс Дипон посветува и на тоа како треба да се разбере актерот, актантот, ролјата, посебно издвојувајќи некои гранични ситуации како што се на пример, Актантот без улога и улогата без актант, потоа, што значи кога актерот игра актер итн.

Рим дефинитивно не ослободува од фабулата, а може да се види и како драмската или наративна причина се претопува во изведувачка причина. Друг таков театар кој понудува исто така изведувачки причини е комедија-балетот од времето на Луј XIV. Молиер за разлика од римската комедија не е потценет, но дел од неговиот театар останува непознат, тоа се комедии-балетите. Молиер кој што своевремено се извинувал што ги објавил своите дела и никогаш не претендирал дека е драмски поет, бил во служба на кралот со задача да го разоноди. Тој бил актер кој пишувал само за сцена и тоа по нарачка. Натаму следи анализата на „Граѓанинот благородник“ која се смета за комедија на карактери и општествена сатира, а чија основа е балетот што Луј XIV го нарачал од Лили и од Молиер. Во 17 век кралскиот балет бил посебен жанр. Во времето на Молиер балетот е митолошки, пасторален или комичен. Целта на оваа појмовна деконструкција на модерниот аристотелизам со што се нагрбува Флоранс Дипон е римската комедија и модерните сцени да се ослободат од тиранијата на митосот на Аристотел... Следи освртот на некои клучни поими преку кои Дипон прави подготовка за завршното разгледување на предаристотеловските трагичари, Есхил, Софокле и Еврипид. Во таа смисла таа се наврќа на спротивставеностите помеѓу Платон и Аристотел односно помеѓу хорот и митосот, па на фактот дека трагичкиот хор е издигнат на ниво на атинска институција. Посебно, Дипон зборува за аулосот, посебен вид на кларинет, кој се користел за тешките моменти на оплакување и тага. Аулосот ги вознесува душите и од него може да се полуди. Откако ќе ја изложи музичката структура на трагедијата, Дипон посебно се осврнува на музичката композиција на трите „Електри“...

***

Содржината на *Електра* е добро позната: Орест се враќа во Арг каде што со помош на својата сестра Електра, ќе го освети својот татко Агамемнон, убивајќи ги по заповед од Аполон, неговите убијци, Егист и Клитемнестра. *Електра* не припаѓа на епската традиција. Тоа е лик кој го измислил Есхил, лик чие име значи „жена без постела“, а потоа го преземале Софокле и Еврипид. Електра е запрена во женското време и е сè уште немажена девојка. Оваа антрополошка дефиниција од Електра прави „предолго памтење“, а запреното време служи за создавање на фикција: вечна жалост за таткото. Ова паметење на убиството има два вида, Заповедта на Аполон и оплакувањето на Електра. Орест не може да биде во запреното време на вечната жалост. Тој без сомнение е од времето кое го преведува од положбата на дете во положба на човек, без што не може да биде осветник. Овој избор си има своја музичка причина. Во Грција единствено жените пеат тажаленки и според тоа Електра ќе послужи како врска помеѓу обредните песни посветени на Дионис и наративната фикција. Значи, Електра во сите три трагедии, кај Есхил, Софокле и Еврипид не е актант, туку таа е песна. Таа, значи дејствува со својата песна.

Кај Есхил, Електра е таа која со помош на хорот, на музички начин го создава просторот за жалост, за да може Орест да постане осветник и да го преземе кралството на татка си. Во *Хоефоре* во првиот дел на делото се пеат погребни тажаленки. Хорот е тој кој го гради музичкиот простор за жалоста во кој потоа ќе ги вклучи и двете деца. Жестокоста на болот градира сè додека и самите не почнат да пеат. Тоа е моментот на комосот. Орест се преобразува во осветник и од женската тажаленка преоѓа во машка насилност. Тогаш го напушта хорот, престанува да пее и заминува во палатата за да ги усмрти убијците. Потоа, следи детална анализа која ќе заврши со констатацијата, дека откако ќе заврши одмаздата Електра ќе може да го врати чо-

вечкото време и ќе може да постане жена која на татка си ќе му принесува обредни дарови на денот на својата свадба. Гробот на Агамемнон конечно постанува жртвеник. Електра исчезнува од сцената.

Во *Електра* на Софокле музичкото дејство е поинаку замислено. Тажаленката веднаш и припаѓа на Електра. Таа е во средиштето на вечното страдање и жалта за татка си. Неа не ѝ треба погребната церемонија обновена во оркестрата. Таа е закопана во запреното време од денот на смртта на татка си. Значи, разликата во однос на Есхил е што таму тажаленката ја пее хорот, а тука самата Електра. Потоа влегува хорот за да ја теши Електра и за да ѝ помогне да се вклопи во времето на животот. Следува подробното изнесување на настанувањето на комосот, кој овде е поделен на два дела, затоа што овде има неколку пресврти кои пред сè се музички означени. Орест се претставува како пријател кој на мајка си ѝ јавува за смртта на нејзиниот син и ѝ ја дава урната, па во тој момент Електра станува очајна дека останува сама, за потем да открие дека брат ѝ не е мртов. Кај Софокле убиството на Клитемнестра нема да го извалка Орест, па братот и сестрата ја слават победата без грижа на совест и без Еринии.

Електра, пак кај Еврипид е посложена музичка композиција која содржи повеќе иновации и што му донесува успех во театарот. И овде дејството е музичко, но различно од она кај Есхил и Софокле. И овде Електра сама преку песна ја изразува тагата, но сопствената тага, а не ритуалната тага за татка си. Електра, имено е насилно омажена за сиромашен селанец со волјата на нејзината мајка, исклучена е од градот, населена на периферијата на кралството и исклучена од женската заедница затоа што мажот и од почит не ѝ приоѓа. Тоа е двојна изолираност како последица на смртта на татко ѝ и нејзиниот тегобен живот. Овде, нејзината песна не е тажаленка, туку дионизиска песна за оплакување, исклучително болна и без славеничката компонента на пеанот што се подразбира кај тажаленката. Нејзините лелеци се ноќни затоа што таа е „жена без постела", т.е. жена без маж, без љубов и без уживање; ноќе таа е сама во својата постела. Потем, авторката како и во претходните случаи ги анализира музичките чекори и нивното значење. Овде музиката на аулосот е двосмислена што е во согласност и со двосмисленоста на Орест и Електра. Имено, мртвата жена е нивната мајка и тие со неа се поврзани со љубов, но таа го убила нивниот татко и затоа е нивен непријател. (Ете доволна основа од нова анализа на претставата *Електра* што според мотиви на Еврипид како авторски проект ја поставува украинскиот режисер со европско реноме, Андреј Жолдак на сцената на Македонскиот народен театар и која е сè уште на репертоар!)

До крајот на овој трет дел од книгата Флоранс Дипон ги сумира поединечните иследувања на неколкуте видови на т.н. жив театар во кој се вклучени делата на Плаут и Теренције, Молиер и тројцата антички трагичари. Најпрво, таа се осврнува на стратегијата на плачот кај Есхил, Софокле и Еврипид, па вели, дека намерата на трите *Електри* е во комосот да се обедини потресната песна на болката. *Електра* е секогаш песна на оплакување, но различни се формите на нејзиното искажување и од нив зависи нејзиното место во дејството и начинот на нејзиното присуство на сцената. Според Клод Калам анализата на песните на хоровите ја потврдува музичката стратегија на плачот и значењето на хоровите во трагичниот перформанс. Не е приказната таа која ја тера публиката на плач преку поистоветувањето со фикционалните ликови, туку публиката се поистоветува со ритуалниот хор сместен помеѓу неа и протагонистите. Потем Дипон прави споредба помеѓу Парискатa и школата во Принстон, па заклучува дека хеленските антрополози од Принстон тежиштето го стават на дионизиската другост на трагичниот спектакл. Всушност, Големите Дионисии се славење на Атина и на демократијата, во чиешто средиште се, пак, младите ефеби, идните граѓани, идните хоплитски војници; атомсферата е во знакот на безрезервното славење на татковината. Инаку, ефебите во хорот се на крајот на ефебската доба и на пат се да тргнат во редот на храбрите. Пеењето и играњето во трагичките или комичките хорови би биле завршниот испит на ефебската иницијација и го означувале конечниот премин од статус на дете во статус на човек – граѓанин и оклопник. Станува збор за помал дел од младината, оние најугледните, единствено достојни да се борат како оклопници. Тие овој премин го остваруваат за себе и во име на сите. Дионизиското искуство се состои во преправање во „друг", тоа и е случај со ефебите од кои се бара да пеат и играат ролји кои се нивна суштинска спротивност: жени, робови, варвари, туѓинци... Го видовме придонесот за театарскиот празник

кој Дипон го дефинира како лудичка, балетска и хорска причина. Но што да се прави денеска? Ако театарот е колективен празник, тој треба да се ползува со она што е празник за неговата публика. Несомнено е дека за ваквиот празник придонесуваат сите популарни уметности кои навистина ја допираат публиката и се повикуваат на нејзината современа култура, било да станува збор за стрипови или цртани филмови, за музиката на дувачките инструменти, фламенгото, рапот или хип-хопот.

***

Во Заклучокот на студијата „Аристотел, Вампир на Западниот театар", авторката Флоранс Дипон препорачува, дека ослободувањето од дискурсот за театарот подразбира најпрво ревизија на историјата на Западниот театар и отворање кон театрите во светот. Притоа, вели таа, треба да се чуваме од илузијата за сличност, како и од погрешните преводи. За да се постигне тоа, треба да се декструираат два паразитски поима, поимот на претставувањето или мимезисот и поимот на фабулата, кои се ретко преносливи на други театри. Потоа, таа наведува два примера на погрешни превода кои само докажуваат дека историјата на театарот и неговата естетика не можат да ја занемарат праксата и да се потпираат само на теоретичарите. Следна важна препорака на Дипон изнесена во заклучокот е дека режисерот не треба да биде драматург, туку хородидаскалос/хороводач. Значи, режисерот, слично на грчкиот хородидаскалос, може да се користи со текстот како со материјал како би создал претстава која своето значење не го црпи само од текстот и на тој начин да го ретеатрализира театарот. Драматургијата од почетокот на Дваесеттиот век има неприкосновена власт над текстот како темел на претставата чија цел не е перформансот. Делата веќе не се пишувани за одреден вид на спектакл, како мелодрамата и водвиљот, со кодифицирани ликови и игра. Секој го препознава злобникот кој се мота наоколу огрнат со црн плашт, со напола скриено лице и кој кружи со крволочните очи во правец на публиката; или, одвај нешто малку подзастарен собар во граѓанско семејство, со неговото пругасто елече, кој ја започнува пиесата, мавтајќи со пердувеста четка кажувајќи го очекуваниот монолог наменет за гледачите, за љубовниците на госпоѓата и за авантурите на господарот. Секое раскинување со традицијата заедничка на гледачите, ја збунува публиката и го оневозможува нејзиното учество и бара од гледачите и самите да бидат читатели на семиолошките системи кои им ги наметнуваат режисерите.

Единствени театри кои не ги оштетила оваа хипераристотеловска зараза се оние кои успеале да и се измолкнат на драматургијата. Такви се, на пример, булеварскиот театар, водвиљот, чијшто текст е само средство да се создава театар како во Атина. Драмите градени исклучиво на ефектите на метатеатралноста (односно постдрамските дела), всушност, се интелектуални перформанси, кои се само атрактивни, а веднаш потоа здодевни.

Хајнер Милер, во „Хамлетмашина" (претствата има неколку постановки и кај нас, а последна е онаа на сцената на Битолскиот театар во режија на Андраш Урбан), ја деконструира западната театралност чијшто амблем е Хамлет, како лик и како актер. Ликот ја губи смислата, затоа што Хамлет веќе не може да се игра, тој денеска е во потрага по писателот. Но нема веќе автори на трагедии. Со други зборови, на фигурите на стариот театар, како Хамлет и Електра, судено им е, мумифицирани се и подготвени да завршат во инвалидски колички. „Хамлетмашина" како постдрамски текст, со помош на метатеатралноста ја слави смртта на театарот. Авторот обзнанува: „Бев Хамлет". Постдрамските претстави се непрекидни раскинувања без иднина.

Следниот позитивен пример за Дипон е Тадеуш Кантор кој, според неа, се однесува како хородидаскалос.Тој не само што ги поврзува, како што вели Ханс Тис Леман, преддрамскиот со постдрамскиот театар, туку гради значења на својата претстава со помош на музички средства и културата на самата публика. Најпосле, самиот тој е на сцена, како лик кој е неопходен за да може претставата да функционира и кој единствено тој може да го игра. Силата на Кантор е во тоа што неговите пиеси не можат да бидат преземени и одново да бидат изведени. Ако ништо друго, тогаш затоа што тој лично мора да биде присутен. Кантор не знаел за Аристотел и не бил аристотеловец. Неговиот театар е посмртна свеченост во која тој е церомонијал-мајстор и тој нема никако политичко или симболичко значење. На оваа свеченост тој ја повикува публиката која му припаѓа на веќе починатиот свет за заедно со неа да ја прослави неговата пропаст. Единствено значење за него-

виот театар е смртта. Тоа не е сиже, туку театарска естетика. Кантор го измислил ритуалниот театар кој им оддава почит на жртвите на ужасите на дваесеттиот век.

По овие два примера, Дипон извлекува сигурен заклучок, дека, станува збор за општ неуспех на постдрамскиот театар и на сите сценски деконструкции. За разлика од Хајнер Милер (кој за потсетување прави демонтажа на драмската форма), Кантор ништо не деконструира. Целта е да се направи од театарот празник кој може да биде или весел или тажен. Да се излезе од аристотелизмот давајќи им нужност на текстовите, која е вон нив самите, да се прифатат барањата на жанрот, да се кодифицираат и да се изгради стил. Повторно враќање на уметничкиот театар. На крајот, Дипон го цитира Дарио Фо, според кого „...Предноста на писателот актер е во тоа што тој веќе го слуша својот глас и одговорот на публиката во моментот кога на хартија ја става првата реплика. Тој ја пишува воведната сцена, дијалогот, меѓутоа, наместо да ја замислува сцената од аголот на салата, тој ја гледа онаква каква што се игра на бината и како таква се проектира на публиката. Тоа можеби е ситница... но, токму во тоа е големото откритие на Пиранделo: „Да се научиме на пишување на сцената."

Театарот нема ништо со книжевноста, макар што и да се прави тој да се сведе на неа. Или, како што вели Дарио Фо: „Оваа пиеса има една мана, добра е кога се чита."

Студијата „Аристотел, Вампирот на Западниот театар" од Флоранс Дипон плени со својот кристално јасен стил, со едноставноста на изразот за навидум сложените проблеми и теми на театарската теорија, но уште повеќе на театарската пракса. Ова неодоливо потсетува на една мисла на режисерот и театролог Бора Драшковиќ, кој слично, како и Дипон, смета дека, многу од наводните театарски новитети, вклучувајќи го тука и постдрамскиот театар, смртта на драмата и сл. не се ништо друго туку, „... нови имиња на старите заблуди". Што се однесува до нашата домашна ситуација, овој труд е вистински предизвик за преиспитување на нашата домашна битова драма која пејоративно се смета за нешто помалку вредно, приземно и недостојно во однос на современата драматургија. Се наведено овде зборува за обратен сооднос и ситуација. На една страна имаме жив театар „со пеење и пукање" која публиката безрезервно го прифаќа и го прегрнува (т.е.битовата драма, уличниот и панаѓурски театар) и современиот, па ако сакате и постдрамски театар кој создава интелектуални перформанси преку кои здодевноста ги шири своите крилја. Пред нив е опасноста да завршат во слепата улица на циничниот разум обидувајќи се во таа авантура да ја повлечат и публиката.

УБАВА КОЛЕКЦИЈА НА ДРАМСКИ МИНИЈАТУРИ

Книгата „Сирота мала богата драма“ (издание на Македонскиот центар на ИТИ/УНЕСКО, 2018) е збирка на единаесет драмски минијатури, а која произлезе од одржаната работилница на германскиот драматург Улрике Зиха во истата година. Во што е смислата и значењето на оваа драмска појава и појава? Па, пред сè, таа се доживува како една мала анкета за тоа има ли кај нас нови драмски автори и кои се нивните преокупации? Иако станува збор за една строго омеѓена активност, сепак резултатот е, се чини, повеќе од задоволувачки. Во споменатите единаесет драмски минијатури авторите понудуваат нови гласови кои означуваат еден вид на авторски театар или театар на авторите со свои специфики. Во сите 11 текстови станува збор за лоцирање на значајни, суштествени и болни прашања на нашето современие, за конфликти и судбини кои се одигруваат на општествената сцена. Така, овде се опсервираат темите на осаменоста, стравот и фобиите како бегство од реалноста, генерациските судири, нуспојавите поврзани со новата комуникациска технологија (ова е предмет на обработка во неколку од предложените едночинки), на бегството на младите од државата, очајот, бруталноста, корупцијата, непотизмот... Во „Паркинг-от“ на Васил Михаил, на пример, покрај другото, се наметнува и проблемот на узурпација и приватизација на јавните добра како универзален проблем на современото општество; исповедноста во Монологот за осаменоста „Кафе без цигари“ на Теа Беговска содржи интересни реплики, како, „...Чистам, плачам, Чистам...“, потоа „Престани и порасни“, реплики кои прозвучуваат искрено и силно со својата велелепна едноставност. Нејзината драмска минијатура слободно би можела да се сублимира, како „Плачам, значи постојам!“

Проектот, „Сирота мала богата драма“ во секој случај понудува една театарска алтернатива, зародиш на нови авторски идеи и отвора перспективи во контекстот на новите постдрамски естетики. Нивното сценско читање односно реализација е провокација којашто ќе го заокружи процесот на новото театарско писмо кај нас. Инаку, да се надеваме дека ваквите активности нема да запрат тука, туку дека ќе бидат интензивирани и збогатени со нови форми и методи на анимација на драмското творештво и помладите и досега непоставувани автори, особено затоа што фреквенцијата во оваа област е веќе формулирана во тезата, „Нема ништо постаро од пиесата од вчера!“ Впрочем, „Билошкиот часовник“ (Ева Камчевска), неумоливо, отчукува!

КОРИСНО ТЕАТАРСКО ЧЕТИВО

(ДЕЦАТА НА МНЕМОСИНА – 2019)

Како што нè известува авторот, Ацо Гогов во воведот на оваа „мала“, но злато вредна книшка, станува збор за кратки прозни форми со конкретна употребна вредност. Тоа се, всушност, своевидни воведи, односно програмчиња за премиерите во Струмичкиот театар. Овде се собрани такви записи за вкупно 20 премиерни изведби во периодот 2015 – 2018 г. Откако премиерите ќе минат крај нас или поинаку кажано „ќе протатнат“ покрај нас со поголем или помал тресок, тогаш остануваат записите за нив, како критичарските, така и овој вид на записи какви што ни понудува во книгата „Децата на Мнемосина“ – божицата на паметењето, а со цел да останат во нашата, односно во колективната меморија. Таа колективна меморија навистина е збир на многу индивидуални паметења, но сепак колективното паметење им дава на индивидуалните спомени форма, место, длабочина и смисла.

Иако, авторот забележува дека ова се негови „шарки“ за вечноста и поглед однатре кога е во прашање процесот на создавање на една театарска претстава, сепак, тие покажуваат дека Ацо Гогов суверено плива во морето на европската и светската книжевност. Веќе првата од овие 20 творби укажува на некои специфики на него-

виот ракопис. Имено, пишувајќи за „Кабинетот на професорот Тарана“ од Адамов во режија на Горан Тренчовски од 2015 г. Гогов применува метод на компарации со други литературни, но и случувања од областа на театарот за да ја лоцира како историски, така и жанровски и како литература, но и како театар. Показателни се и самите негови наслови на овие записи. Тие насочуваат, упатуваат што може публиката априорно да очекува од претставата што следи, на што да се надева. Тоа не е императивно насочување, дека, ете, за претставата мора да се мисли така и никако поинаку, туку едноставно искажува личен став, на проблемот приоѓа од свој агол и удира личен печат. Можете, но и не мора да се сложите. Во секој случај неговите белешки се понуда за размислување, покана за отворање на дискусија. Во своите обраќања тој е ненаметлив, елоквентен и сигурен. Така, зборувајќи за „Шума“ од Александар Островски тој попатно ќе направи преглед на цела плејада на руски автори како што се: Тургењев, Чехов и Толстој за да го лоцира и предметниот автор и спецификите на неговото творештво. Восхитува неговата умешност во многу кратка формулација да ја долови есенцијата на некоја пиеса во настанување, како на пример за „Мурлин Мурло“ од современиот руски драматичар, Николај Кољада, која според него се сублимира во насловот: Денот пред апокалипсата. Ацо Гогов посебно внимание и пристап има кон домашната драматургија и автори затоа што овде станува збор за автентичноста при настанување на театарот како една од неговите главни одлики, а во согласност со тезата, дека нема театар без национална драматургија. Такви се неговите луцидни и проникливи записи, на пример, за „Ни ќар ни зијан“ на Б. Димитров, за Лебедовата песна со преработка на Митко Мацунков и Бранко Ставрев, за праизведбата на „Царот Владислав“ од Борис Јанков и др. Неговите осврти, во еден свој дел се опис, дескрипција на драмите од книжевен аспект, потоа, жанровско лоцирање во театарски контекст и најпосле опфат на конкретната естетика која се применува во конкретниот случај на подготовка и самиот процес. Помно следејќи ги пробите на претставата тој се надоврзува и се вградува себеси во самиот процес, на свој специфичен и непретенциозен начин. Убав пример за овие ставови се неговите осврти за: Нушиќ, Гавран, Шницлер, Ибзен, Достоевски. Некаде и самиот партицира како драматург. Таков е случајот со неговата адаптација (во соработка со Тренчовски и Сарајлија) на „Идиот“ од Достоевски. Впрочем, како своевиден сублимат на неговите ставови и размисли се наметнува последниот запис што се однесува на Орвеловата „Животинска фарма“, а која е учесник во официјалната програма на 54. МТФ. Како индикативен за неговото понирање во театарската естетика, ќе го цитирам делот, во кој се вели: „Претставата е врамена во рамката на театралноста со сите магични својства на театарот, меѓудругото и со една непредвидлива, по малку ексцентрична игра со звукот и со светлото, со креативното поигрување со сценските предмети и реквизити како знак дека е ова театар, со динамичност на актерската игра...“ А сето тоа во напор за остварување на вербата на режисерот на оваа постановка, Љупчо Ѓоргиевски во ангажираниот театар.

Несомнено, дека Ацо Гогов преку оваа лектира ни се претставува како ерудит и тоа како корисен за театарското дело. Театрите имаат насушна потреба на творци од овој профил, просто ако ги немаат, треба да ги измислат. И на крајот и една мала анегдота, што би правеле без нив кутрите критичари кои ги снемува во истиот момент во кој ќе престанат да го цитираат програмчето за претставата?

ДРАМСКИ ТЕКСТОВИ
РЕЦЕНЗИИ

Мишел Павловски

ОГЛЕДАЛОТО НА ЈАКОВ

„Дупло дно“ на Горан Стефановски

Некои драми и претстави, оние кои особено влијаеле на мене или кои ми оставиле значаен впечаток, ги замислувам како луѓе. Па така, „Јане Задрогаз“ секогаш ми изгледала како разиграно момче, кое живее во светот на фантастиката. Како младич кој навидум весел и предаден на играта, знае да ве изненади со сериозноста на неговите размисли, токму кога ќе помислите - „Овој знае само да се задира.“

„Диво месо“ пак, ми е сериозен маж кој знае дека нешто не е во ред, кој дури се обидува тоа не во ред да го оправи, ама кој едноставно, е збунет и не знае што треба да направи.

„Лет во место“ ми е недефиниран, магловит лик кој е малодушен и несреќен. „Хај-фај“ е хипи-, рок-девојка од раните осумдесетти, кога мојата генерација се определуваше или веќе беше определена за припадност кон субкултурните групи.

„Дупло дно“ во мојата виртуелна персонализација на драмата, е лик чиј изглед се менува. Понекогаш има црти на Всеволод Мејерхољд, понекогаш потсетува на Горан, а понекогаш на Влатко. Или на Унко. Еднаш дури ми заличи на Мишел. Понекогаш е дрзок, понекогаш циничен и подбивлив. Во сите тие различни виртуелизации има една константа. Секогаш, ама секогаш, ликот е облечен во костумот на Пјеро, сосема ист како оној во кој е облечен Всеволод Емилевич на портретот направен од Николај Ульянов, (1908).

Длабоко сум убеден, дека поводот за настанувањето на текстов не трпи никаков друг дискурс освен личниот.

„Дупло дно“ е толкувана како трактат за тоа дали уметноста може да го промени светот (Старделов), објаснувана е со ставот дека има две нивоа на талог во светот во кој живееме (Смилевски), па и, да ве потсетам на првите прочитувања на праизведбата од тогашните театарски проследувачи, дека станува збор за драма која се стреми да ги анализира и/или исправи девијациите во социјалистичкото општество... Како и секое толкување на уметничкиот текст, сите овие гледања се можни и можно точни.

Мене сега, ме интересира едно прашање, мислам дека некој го спомена на годинешниов театарски фестивал во Прилеп. Зошто на македонскиот театар му требаше цели 17 години, по праизведбата, повторно да ја постави „Дупло дно“? Праизведена во 1984 година во Драмскиот театар, „Дупло дно“ е прв пат поставена по праизведбата во Велес, во 2001 година.

Мојот одговор на ова прашање е дека оваа драма на Горан е застрашувачка. Не за публиката, никако за публиката... За уметникот. Или за луѓето кои се сметаат уметници. Не сум сигурен колку тие можат да издржат пред огледалото на Јакова. Да ве потсетам:

„Еден ден дното и дуплото дно конечно ќе се спојат. Тогаш веќе ќе нема душевно болни уметници и терористи. *(Го зема Божо за рака. Го води до големо огледало.)* Гледајте се право во очи. *(Со рака одбројува секунди. По извесно време Божо ја врти главата.)* Седум секунди. *(Ја доведува Параскева. Исто.)* 13 секунди. *(Го доведува Нове. Исто.)* 15 секунди. *(Ја крева од подот Кристина. Таа плаче. Гледа упорно во огледалото. Не ја врти главата.)* Она страшното што го гледаме во огледало кога гледаме во себе е дуплото дно. Само Кристина ќе се спои со него. Само таа ќе се ослободи. Не се плаши. Не му врти грб. А сега дами и господа, младата надежна балерина Кристина со мала помош ќе изведе рецитал“ и така натаму.

Навидум, само Кристина, невина и чиста душа, која сака да стане балерина, СТАНУВА балерина. Но... Дали навистина станува балерина. Сцената што следи ме прави да не сум сигурен во тоа. Имено, како што се сеќавате, не танцува Кристина, туку Јаков ја зема како кукла (што всушност и е, бидејќи претходно е врзана како мумија) и ја води наоколу.

Една од константите во „Дупло дно“ е Божо. Тоа е можеби единствениот лик кој е јасно де-

финиран: е етаблирани автор кој ги искористил сите погодности што му ги нуди времето, минато ли е, идно ли е, сегашно ли е, сеедно. Сеедно дали е министер за култура богато застапен во лектирите, до кого тешко се доаѓа, или авторот кој има двесте примероци во кожен повез во библиотеките, или универзалниот идол кој слави илјада години творештво и на кој не смееш да му поставиш прашање без да бидеш избркан, Божо е јасно дефиниран симбол на елитизираната култура. Препознатлив и во 1983, и во 1999 година, претпоставувам, препознатлив и во 1911 година. Бездруго, препознатлив и сега. Кој знае, можеби Божо во некои од овие периоди, некогаш, одамна, бил виспрен, млад и полн со ентузијазам. Можеби сакал и да го промени светот или да укаже на некакви проблеми, етички и морални девијации, можеби и го мислел тоа што го пишувал за слободата. Ама *сеѓа*, а ова сега е многу релативно и растегливо, тој во огледалото на Јаков издржува седум секунди. Ама, сепак, погледнува. А Јаков? Тој дури не се ни обидува да погледне. И тука доаѓаме до збунувачкото прашање: кој е Јаков? Силата на новата литература, уметност од првиот дел? Човекот кој го приграбува лудилото како апсолутна слобода? Или пак револуционерот кој сака да го промени светот. Во моето читање на „Дупло дно“, Јаков, иако лик кој несомнено, треба да ги собере симпатиите на публиката, е еден од оние, ги викавме „кафански револуционери“, човек кој знае дека нешто не е во ред, дека нешто не штима, ама нема сила ли, волја ли, до крај да ги смени работите. Дури, чинам, нема некоја желба да ги смени работите, сака само да се отргне од ништожноста на постоењето во светот:

„Ја отфрлив својата улога. Ја напуштив драмата. Му го свртев грбот на големиот драматичар. Зошто да бидам само негово ехо, негова сенка. Зошто самиот да ги мислам неговите измислици? Се споив со моето дупло дно.“

Доаѓаме до насловната синтагма, главниот симбол кој се повторува во трите дела на пиесата: дуплото дно. Дуплото дно се стремам да го читам како единствената, можност да се постигне слободата. „Грмотевица. Музика. Се отвора дното, се покажува дуплото дно. Хаос.“, вели Горан во финалната ремарка на трите става. Ремаркава, во двата става, претходи на парафразираната заклетва на македонските комити, додека во третиот став доаѓа како некаков одговор на прашањето на Божо: „Каде ќе се скриеш?“ Но она што е значајно е повторувањето на ремарката која го навестува хаосот. Толкувањето на хаосот е многузначно. Хаосот е прапочеток или нов почеток на суштествувањето. Хаосот не се повинува на никаков ред, тој во себе ја носи суштината на апсолутната слобода. Секако, таа, слободата, доаѓа со одредена цена. Како што вели Јаков, во дуплото дно „ги криеме сите дупли планови, со која жена ќе се ожениме нашата ако загине, како штедната книшка на братот да ја префрлиме на свое име тој ако загине [...] Еден ден дното и дуплото дно ќе се спојат и тогаш ќе нема душевно болни уметници и терористи.“ Слободата која ја носи отворањето на дуплото дно е застрашувачка, таа не е онаа хуманистичко-романтичарска слобода на духот во која владеат поетите и цветаат рози, таа е слобода во која се ослободени сите: и нашето црно јас и нашите таинствени и срамни желби... И ние самите, се разбира. Вака гледано, многу поразбирливо е повторувањето на фразата: „Секое дно има дупло дно“. Секој во себе ја носи својата слобода, но колкумина од нас имаат сила да стапнат во неа, во дуплото дно, во хаосот. Или колкумина од нас имаат храброст да се погледнат во огледалото на Јакова. Ако не се присилени, како што тоа беа Божо, Параскева и Кристина.

„Дупло дно“ е пиеса која зборува за границите на слободата, па ако сакате и за нашата потреба за слобода. „Дупло дно“ е толкувана како трактат за тоа дали уметноста може да го промени светот (Старделов), објаснувана е со ставот дека има две нивоа на талог во светот во кој живееме (Смилевски), па и, да ве потсетам на првите прочитувања на праизведбата од тогашните театарски проследувачи, дека станува збор за драма која се стреми да ги анализира и/или исправи девијациите во социјалистичкото општество... Како и секое толкување на уметничкиот текст, сите овие гледања се можни и можно точни.

Ни остана уште една работа: кодата. Според теоријата на музиката, кодата доаѓа на крајот на музичкото дело, нејзината содржина може да биде своевиден поговор, заклучок, расплет или обопштување на темите искористени во делото. И тука Горан пак си подигрува со нас, гледачите или читателите. Во кодата на Горан, Јаков го користи во двата претходни става провереният метод за привикувањето на дуплото дно - парафразираната комитска заклетва со додатокот Секое дно е дупло дно. Се случува - ништо:

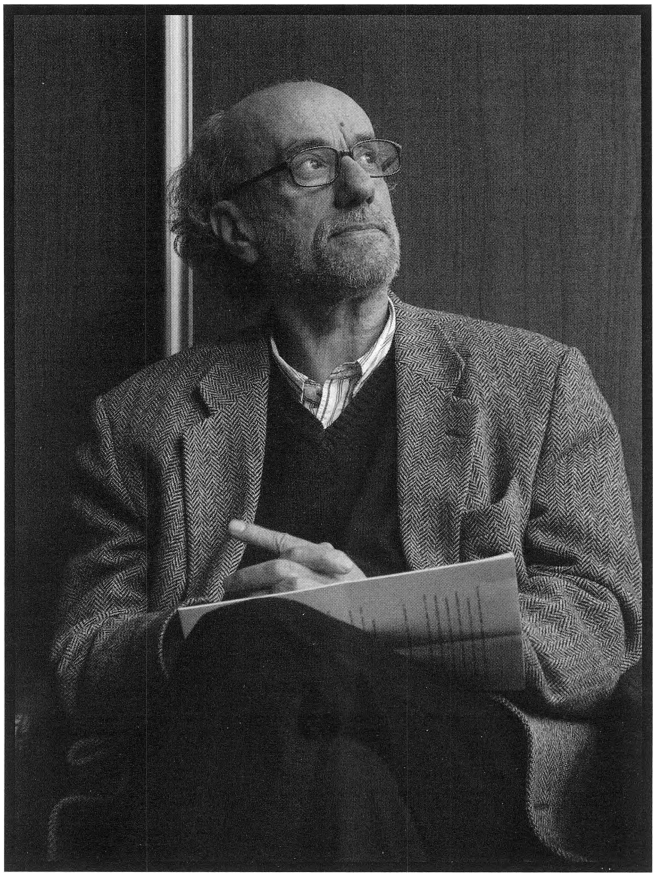
„Секое дно е дупло дно. (Пауза. Тишина. Удира по ѕидот.) Секое дно е дупло дно. (Пауза. Тишина. Удира посилно.) Секое дно е дупло дно. (Пауза. Тишина. Гледа пред себе. Се врти, брзо излегува. Ја треснува вратат зад себе.)“

Времето идно, времето минато и времето сегашно го сочинуваат времето театарско. А животот, драги мои, е балаган, што би рекле Мејерхољд и Блок, comedia, што би рекол Пјеро, народна фантазија со пеење, што би рекол Горан.

Пишувајќи за „Дупло дно“, ми падна на ум еден извадок од предавањето на Горан. Чинам, „Дупло дно“ многу се вклопува во следниот став:

„Носиме во главите и во срцата клишеа и стереотипи.“ - вели Горан. „Завиткани се околу нас како змии. Секојдневно, неволно и болно ги храниме и потхрануваме. Ги с’скаме. И мислиме дека некој ден ќе ни затребаат во борба со непријателот. Но тие секојдневно нѐ касаат и нас самите. Како поука, да деконструираме, да дискутираме, да се образуваме, да видиме што има зад клишето. Само спокојно и да им објавиме војна на клишеата и на патосот. Против клишеата ни е неопходна дневна хигиена, дисциплинирано и упорно.“

(Текстот е прочитан во декември 2018 во Драмски театар, Скопје, пред проекцијата на премиерата на „Дупло дно“.)



наил, а однадвор опколен од непријателите на Самуиловото царство. Во четвртиот чин, во шекспировски стил се вметнува драмската игра за показ, односно миракулот со наслов „Маките на Исус“ за да се препознаат оние што го распнуваат спасителот во име на сатаната, а не во име на правдата. Во последниот, петти чин, Агата и Архиепископот го очекуваат Самуил да се врати од последната битка со Василиј, а потоа, кога тој ќе се врати, носејќи го со себе големиот пораз и разорното чувство дека, не само што го губи царството, туку се губи и самиот себеси, во последниот монолог ќе каже дека во него веќе нема ни трошка верба, нема сламка за која би се фатил за да се спаси, признавајќи дека мисли исто како Јаков, па ако го осуди него, тогаш и тој самиот заслужува осуда: „Тој вели дека Сатанаил владее со овој свет, а по сето она што го преживеав и јас истото го мислам!“ Пред самиот крај на пиесата е ритуалот во кој Јаков, водач на богомилите, врши духовно крштевање на Самуил, а потоа се случува вистинскиот пресврт, односно расплет: Самуил како да се буди од некаков транс, па во завршниот монолог ќе го затвори кругот со тоа што ќе констатира дека ни Јаков не е во право, дека „доброто не е тука за да го имаме туку да копнееме по него. Само стремежот кон Доброто е она што навистина е наше. Борбата за Доброто ни е дадена како најголемо Добро. Оној што се бори и сиот живот се стреми кон Доброто, тој ја постигнал својата цел“, завршува, но сепак, на самиот крај, а не би бил тој еден од најголемите војсководци во тоа време ако не го каже она што му врие во душата, вели: „Василиј се лаже ако мисли дека војната ја добил!“

Во секој случај, главната нишка на приказната минува низ вечната борбата меѓу доброто и злото, односно што е добро а што зло, и како официјалната верска практика и алтернативното духовно движење ги објаснуваат принципите на верата и вербата, но драмата, всушност, е динамичен мозаик од настани кои се случуваат во и околу Самуил во клучните години на неговото владеење. Во драматуршката мрежа на приказната се преплетуваат бројните односи на ликовите на ниво на основниот конфликт околу гревот и покајанието, околу судирот во врска со принципите на верата, но и воените походи, односот на Самуил со брат му Арон, свадбата на неговата ќерка Мирослава со заробениот непријател Ашот... Комплетниот корпус на драматуршки јадра, конфликти и разрешници се води во три круга, на три нивоа, преку семејството, кое во драмата учествува низ ликовите на Самуил, неговата сопруга Агата, синот Гаврил, ќерката Мирослава, зетот Ашот, син на солунскиот стратег Григориј Таронит, и Арон, братот на Самуил; второ, преку спротивставените верски лидери - Архиепископот Охридски, од една, и Јаков, водачот на богомилите, и неговиот ученик Јосиф, од друга страна, како и преку таканаречениот воен дел од приказната, во кој атмосферата на боиштето и интригите на бојното поле се градат преку бојлариte и војсководците Ивец, Елемаг, Драгшан и Никулица. Во тој триаголник меѓу власта, душата и мечот се одвива драмата на Плениците на Сатанаил. Ако судирот меѓи Архиепископот Охридски и Јаков, водачот на богомилите, е концептиски во однос на практикувањето на верата, а двајцата немаат ниту една заедничка сцена во драмата, судирот меѓу Самуил и Јаков е суштински – Јаков го обвинува за злото што го прави со своите воени походи, велејќи му дека сатаната управува со него. Еве две реплики како илустрација! ***Јаков:*** *Сметам дека погрешно ги водиш невините луѓе да страдаат во овие колежи. Сите овие походи што ги преземаш се сосема излишни бидејќи всушност ништо не можеш да измениш.* ***Самуил:*** *Значи, сеедно е дали својот народ ќе го оставам да гние во ропство или ќе му овозможам да живее во слобода?* На крајот, токму овие две линии, онаа меѓу Архиепископот и Јаков, и онаа меѓу Самуил и Јаков, се спојуваат во монологот во кој Самуил зборува за Доброто по кое мора секогаш да копнееме, а добиените војни чинат повеќе од изгубените!

И на крајот да го завршиме овој кус осврт за драмскиот текст „Плениците на Сатанаил“ со неколку податоци што мислам дека се битни како контекст, но и суштински: Прво, Витомир Митевски овој драмски текст го има напишано кога имал само 20 години! Таков авторски зрел и драматуршки опитен текст некои не можат да напишат ниту на трипати по толку години! Второ: Во предговорот напишан 47 години подоцна авторот вели дека „Плениците на Сатанаил“ не е драма чија примарна цел е сценски приказ! Нема драма што не би сакала да излезе на сцена! Јас мислам дека оваа драма го заслужува тоа многу повеќе од многу други пиеси, синопсиси, концепти и сценски предлошки што денес се претставуваат како драмски дела.

Во секој случај му честитам на авторот, академик Витомир Митевски сега како да му честитам пред четири и пол децении на момчето што со мудрост на искусен драмски автор ја создало оваа сјајна драма за Самуил и Сатанаил!

Скопје, 27.3.2019

Паскал Гилевски

ЗНАЧАЕН ДРАМСКИ ТЕКСТ ЗА ПРЛИЧЕВ

„Прличев“ од акад. Витомир Митевски, Матица македонска, 2018

Со објавувањето на драмскиот приказ на судбината на Прличев, од нашиот еминентен универзитетски професор и академик Витомир Митевски, благодарение на реномираната издавачка куќа *Матица Македонска*, ние добивме ретко литературно дело кое припаѓа на една од најдефицитарните сфери на нашата издавачка дејност.

За Григор Прличев, нашиот најистакнат поет во XIX век, заслужен венценосец на атинскиот анонимен конкурс за поема во 1860 година, досега имавме повеќе студии, есеи, особено објавувани во списанието на манифестацијата „Прличеви беседи“ што се одржува во Охрид, родниот град на поетот, една бележита песна во два дела од Блаже Конески („Нож“ и „Патник“), како и книга за Прличев од акад. Гане Тодоровски. Но во драмски жанр, првпат имаме дело од перото на акад. Витомир Митевски, факт што нè изненадува, бидејќи токму Прличев, односно, како што нагласува Митевски, неговата поетска судбина, е мошне податлива за да се напише вистинска драма. А тоа сосема му успева на Витомир Митевски. Иако драмата е пишувана главно во периодот меѓу 1975 и 1976 година, значи пред речиси половина век, од скромност и, можеби, од автокритериумски побуди, издадена е дури сега.

Но, ако и бегло прочитаме во летописот на авторот, ќе сфатиме дека тој „не паднал од небо“, како што вели народот, во театарската уметност, туку со децении зреел во него поривот за такво творештво. Имено, во времето кога ја завршувал драмата за Прличев, тој работел како драматург на Драмскиот театар во Скопје, а освен тоа, заедно со Ристе Стефановски е и првиот уредник на нашето познато списание *Театарски гласник*.

Сценскиот приказ на животот на Прличев, како што истакнува и авторот во белешката на почетокот на ова издание, е предаден според соодветни текстови од самиот Прличев (во прв ред според неговата „Автобиографија“, која за нашата книжевност е многу значајно дело, би рекле не помалку значајно од двете негови бесмртни поеми), како и според други документи, писма, беседи, песни итн.

Драмата „Прличев“ од Витомир Митевски има п р о л о г, како што практикувале древните грчки големи драмски автори (Софокле, Есхил, Еврипид, чие творештво Митевски одлично го познава и го предава на универзитетско ниво) и десет с ц е н и. Главни личности во драмата покрај Прличев се неколку Охриѓани, нему блиски луѓе, како и неговата мајка, потоа трговци, па грчкиот владика во Охрид, Мелетиј и егзархискиот владиката Натанаил, еден новинар на списанието „Балкан“ од Софија, хор од ученици од Охридското училиште итн.

Во прологот станува збор за тоа дека на денот на националниот празник на Грција, 25 март 1860 година, во Атина, поетот со име Григорис Ставридис добива лаворов венец на традиционалниот анонимен конкурс за поемата под наслов „Арматолос“ и за полемиката меѓу Александрос Рангавис, претседател на жири-комисијата и Орфанидис, поет и еден од учесниците на конкурсот, но истовремено и професор на Прличев. Во полемиката учествува и Прличев, кој поради навредите што му ги упатуваат сака да ја напушти Атина, и покрај советите на Рангавис кој патем речено, е најголем тогашен литературен арбитер во Грција.

Во првата сцена се зборува за подмолното убиство на Миладиновци во цариградските зандани од страна на фанариотите. Прличев, иако ѝ подлежи на „заслепеноста“ од античката грчка култура, се враќа во Охрид и како учител го воведува народниот јазик во училиштето. Митевски мошне вешто ја предава драмски деликатната ситуација што се развива на оваа тема.

Во втората сцена, Прличев пред охридските верници ќе проговори јасно за да го разберат и неистомислениците: „Сакам и нашиот Бог да проговори на наш јазик“. На тој начин ја потпа-

лува борбата и против фанариотите и нивното големо влијание.

Основен мотив на третата сцена е решението на првенците на Охрид службено да се воведе народен јазик во училиштата и во црквите.

Во четвртата сцена народот ја поддржува ќурчиската каса, како финансиска база за борба против грцизмот и против грчкиот владика Мелетиј, кој ќе го наклевети Прличев дека е против власта и државата. Врз основа на тоа, Прличев ќе го затворат.

Во петтата сцена Прличев во Дебарскиот затвор ќе ја дознае веста дека Охриѓани го избркале владиката Мелетиј. А во шестата сцена народот му приредува свечен пречек на новиот, сега словенски владика Натанаил од Кучевиште, но како човек на бугарската Егзархија.

Во следната сцена авторот Митевски мошне умешно сценски го обработува мотивот на „отрезнување“ на Прличев од занесот и илузијата дека во Охрид дошол „наш владика“. Тогаш ќе добие покана од влијателното цариградско списание *Читалиште* да ја преведе Омировата (Хомеровата) „Илијада“.

Во осмата сцена е мајсторски опишан судирот на Прличев со владиката Натанаил во кого тој согледува славољубива личност и кариерист. Тој судир ќе доведе до дефинитивен раскин меѓу нив. Прличев дури му се заканува на Натанаил: „Во Софија ќе се расправа за твоите злоупотреби“.

Во деветтата сцена Прличев го гледаме во Софија, на повик на „патриотите“ кои живеат таму. Тој им зборува за страдањата на Македонија, но наидува на студен пречек и сурови понижувања. Дури и националниот бугарски поет Христо Ботев го критикува, а критичарот Бончев за Прличевиот превод на Омировата поезија вели: „Тоа е стрижење на Омир“. Со тоа му замера на Прличев што во својот препев скратува, употребува народен говор и архаизми.

Во десеттата, завршна сцена, по горчливото разочарување во Софија, како и во Атина во првата сцена, Прличев се враќа во Охрид и повторно работи како учител. Во 1833 година ја преведува Хомеровата „Илијада“ на т.н. општословенски јазик, дури пишува и граматика за тој јазик што го составил самиот, велејќи: „На нашиот јазик може и Омир да пее!“ Но сепак, тој е убеден дека, откако на младост пеел како лебед, на старост грака како гавран.

На крајот можеме да заклучиме дека од многу аспекти и во обработката на клучните мотиви во овој многу успешен драмски текст, Витомир Митевски алудира и на актуелни современи ситуации. Многу случувања во драмата имаат соодветен одзив и во нашево време.

25 мај 2019 год.

ТЕАТАРСКИ ПРЕТСТАВИ
РЕЦЕНЗИИ

Тодор Кузманов

СТАРА ДРАМА ВО НОВО РУВО ИСКЛУЧИТЕЛНО МОДЕРНА ПРЕТСТАВА

(„Крал Иби“ според Алфред Жари; адаптација и режија: Васил Христов; продукција: Драмски театар; премиера: 23 јануари 2019)

Ова „стара“ драма од насловот се однесува на „Крал Иби“ од Алфред Жари која ја скандализираше француската публика на праизведбата одржана во 1896 г., но која воедно означи и револуција во европскиот театар која потоа преку разни „...изми“ доспеа до театарот на апсурдот од средината на минатиот век. Освен тоа, иако „стара“ таа не престанува и денеска магнетно да ја привлекува публиката заради својата свежина, оригиналност и актуелност. Пакосникот Иби е олицетворение на алчноста, борбата за власт и моќ, за автократијата и бескруполозноста. Неговите карактерни особини ќе дојдат до израз во најчиста форма особено кога тој ќе се добере до круната и ќе се прогласи за крал. Тогаш ја започнува чистката на сите кои би можеле да му застанат на патот и итно им пресудува, го заграбува нивниот имот и пари. Инаку, главното дејство е пародија на шекспировиот „Макбет“: Мајката Иби ќе го наведе Таткото Иби да го убие законскиот полски крал Венцислав и да ја узурпира круната, тронот и кралството.

Но, режисерот Васил Христов прави интервенција и адаптација на драмската предлошка внесувјќи во претставата изобилство на цитати како од „Магбет“, така и од другите антологиски дела на Шекспир („Хамлет“, „Отело“, „Ромео и Јулија“...). Сепак, многу поважен е неговиот режиски концепт со кој „Кралот Иби“ се пресоздава во претстава која во исто време е дел од театарот на апсурдот, но и од постдрамската театарска номенклатура, односно естетика. Претставата се исполнува со знаци и зборови, се руши театарската илузија, а восприемањето (како и актерската игра) станува симултано и мултиперспективно. Освен тоа режисерот, Христов користи техники на видеоспот, цртани филмови, гласовите ги озвучува и отвора простор за изменетата општествена комуникација (гледачи – изведувачи) во услови на сеприсутните информациски технологии. Со сите овие средства и постапки тој сепак останува на постулатите на Жари и неговата претстава наликува на детска игра или игра со кукли. Сцените се менуваат брзо и воопшто претставата има ритам и темпо кои галопираат во обликувањето на зачудните настани и случувања. Во споменатиот корпус на постдрамската естетика, исто така, спаѓа и воведувањето на ролјата на конферансие – лик кој ги најавува сцените, она што кај, Брехт, на пример, се испишаните имиња на сцените што следуваат, потоа тука е и фрагментацијата на играта, стилската хетерогеност и гротескноста.

Сценографијата што ја потпишуваат Тодор Даевски и режисерот Христов има неколку елементи што ја прават функционална, но и симболичка. Во позадината е високиот подиум со скали кој е домот на владетелот, но и балконот на Јулија, на средишниот сценски простор се менуваат масата која силно асоцира на библиската тајна вечера на апостолите, а потем тука ќе се најде трамбулината како нестандарден елемент, но кој одлично ќе биде употребен за ликвидацијата на благородниците, судиите..., а потоа за сцените на галопирање, инвентивно и одлично режиско решение, со исто така одлична актерска изведба; визуелно впечатлива е и костимографијата на Розе Трајчевска-Ристовска со својата колоритност и со апликациите кои еднаш се историско лоцирање на ликовите, а друг пат ја потцртуваат ирealноста и гротескноста. Ова особено важи за костимите на трите вештерки! Претпоставка е дека изборот на музиката која е одличен фон и подлога на дејството е на режисерот Христов.

Актерскиот сегмент во оваа претстава за главна карактеристика ја има дистанцата во приодот и креацијата на ликовите. Тука нема ни трага од преживувањето и доживувањето, а истите се заменети со претставување, покажување, лесно поигрување без оглед што станува збор за сериозни и трагични случувања. Игор Ангелов во улогата на Кралот Иби е маестрален во обликувањето на бескруполозниот, безобзирниот, а како што ќе се покаже на крајот и кукавички лик односно човечка креатура. За антологиско

може да се смета и остварувањето на Билјана Драгичевиќ-Пројковска во ролјата на Мајката Иби. Таа е актерски моќна, жестока, сугестивна. Во ликот на Бордир настапува Зоран Љутков, кој актерски одлично ќе се трансформира од поддржувач во противник на Иби; Сања Арсовска и Филип Трајковиќ ги толкуваат ролјите на Бургелав и Офелија што не губат ништо со тоа што играат машки односно женски ликови, како впрочем и Јана Стојановска и Долорес Поповиќ во улогите на Болеслав и Ладислав; впечатливи во својата сценска појавност и грациозност се и Софија Куновска и Предраг Павловски во ролјите на кралскиот пар; ефектни и актерски продуктивни се Катерина Шехтанска-Лаковски, Маја Вељковиќ-Пановска и Емилија Мицевска во ролјите на вештерките; Особено чиста и прецизна е и креацијата на Игор Георгиев како Наратор и Тамара Ристовска во улогата на народот.

Со својата модерна режиска концепција и со стилски хетерогената актерска игра во која наизменично се јавуваат дискретната комичност, саркастичноста и гротескноста, оваа претстава израснува во амблемски театарски чин на Драмскиот театар која по својата оригиналност и исклучително инвентивните решенија во сите сегменти се препорачува за фестивалски презентации и гостувања...

ЦВРСТА РЕЖИСКО-АКТЕРСКА АРМАТУРА

(„Еден месец на село“ од И. С. Тургењев; режисер: Паоло Мацели; продукција: МНТ; премиера, септември 2018)

Токму на 200-годишнината од раѓањето на авторот, истакнатиот руски писател, Тургењев, на сцената на нашата водечка национална театарска куќа (МНТ) во септември минатата година осамнува постановката на неговата позната драма „Еден месец на село“. Режисер на оваа постановка е познатиот хрватски режисер од италијанско потекло, Паоло Мацели, кој зад себе има завиден опус од претстави работени на многу сцени во поранешниот ју-простор, но и во Европа. Инаку, пред работата во Скопје, Мацели истиот текст го поставува и на сцената на загрепскиот театар „Гавела“ во 1998 г. Според проследувачите на неговата работа „Еден месец на село“ доаѓа по циклусот на неговите постановки на делата на Чехов. Всушност, неспорно е дека токму оваа претстава е антиципација на творештвото на Чехов.

Оваа реалистична драма за животот на руските благородници од средината на деветнаесеттиот век исполнет со безнадежност и изгубеност, па и очај заради неможноста нешто да се стори и да настане придвижување во баруштината на пригушените страсти и копнежи, режисерот Мацели ја користи за да создаде претстава со гранитна структура која ќе одзвонува со подземна тектоника. Тоа е темпото и ритамот на оваа претстава кои прават таа да се доживува како судбинска односно фаталистичка. Притоа, Мацели, цврстата арматура ја гради со многу суптилни, флуидни и едноставни нешта кои се магнет за публиката и сочуството и емпатијата со сценските јунаци. Овој концепт е доследно следен и во другите сегменти на претставата, а во прв ред на едноставно решениот сценски простор, житни класја со кои е послана целата сцена и пред и меѓу кои се одигрува дејството. Автор на сценографијата е Лоренцо Банчи. Во вториот дел на претставата додатно на просцениумот ќе биде поместен и клавирот и тапаните кои пак се можност за еден изразито редуциран ангажман на компзиторот Љупчо Константинов, а тоа се кратките, но ефектни музички делници изведени на двата инструмента, како и вокалните интерпретации на две од протагонистките во оваа комедија со трагични призвуци. Костимографијата на Мануела Паладин-Шабановиќ е уште еден убав сегмент за визуелното воспримање на претставата, а главен адут на овој сегмент е колоритноста во доловувањето на карактерните особини на ликовите. Инаку, драматург во претставата е Жељка Удовичиќ, како и во загрепската претстава.

Споменатата арматура на претставата ги вклучува и ретко успешните актерски остварувања, од првиот до последниот. Ги предводи

секако актерката Сашка Димитровска во ролјата на Наталија како централен лик во оваа комедија. Димитровска уште еднаш се потврдува како една од водечките дами на македонското глумиште, наметнувајќи се како со својата сценска појавност, така и со истенченото чувство за сенчање на ликот низ сложеното обликување на психолошките состојби во кои ќе западне заради „неразумната“ вљубеност во младиот учител на нејзиниот син, а посебно во моментите на нејзиното потклекнување под товарот на истата таа љубов. Сепак, престојот на селскиот имот ќе потрае само еден месец. Нејзиниот сопруг, богатиот земјопоседник Ислаев со нему својствената му импулсивност и експлозивност, го толкува извонредниот Ѓорги Јолевски. Тоа е лик на губитник и очајник кој иако е свесен за каприците на својата сопруга, сепак нема волја и сила нешто да промени. Во ролјата на нивниот куќен пријател, Ракитин настапува, етаблираниот Никола Ристановски. Главна одлика на неговата креација е неговата ноншалантност, но и пробивите на дискретен хумор и комика во сериозните работи на љубовта. Имено, тој е заљубен во Наталија и осуден таа љубов да остане неостварена, предизвикувајќи страдања наоколу, а пред сè на својот домаќин Ислаев. Дарја Ризова е особено успешна во креацијата на ликот на младата Вера, штитеничка на семејството, исто така до уши „зацапана“ во младиот студент, но која нема да се осмели да биде соперничка на својата заштитничка, Наталија. Брзо пламнува и уште побрзо го менува своето расположение за најпосле со невиден мазохизам да се казни самата себе, согласувајќи се да се омажи за припростиот Бољшинцов. Него пак со својот препознатлив хумор во „чаплиновски стил“ мајсторски го креаира, Нино Леви. Во оваа плејада на убави актерски остварувања, секако спаѓа и она на Катерина Коцевска, која во ролјата на мајката на Ислаев, Ана покажува многу такт и воздржаност во градењето на ликот на жена со старовремски стил и манир; потем тука е и докторот Шпигељски кој во толкување на актерот Сашко Коцев станува една личност со контроверзни гледишта и морал, се-едно што е во прашање професија која е или би требало да биде круна на етичноста, или токму поради тоа. Впечатливи и убаво профилирани ликови креираат и Дамјан Цветановски во ролјата на студентот Бељаев, Тина Трпкоска во ролјата на гувернатата Лизавета, Александар Микиќ во улогата на Германецот Шаф; слугите Катја и Матвеј ги проследивме во симпатичните сценски остварувања на Ана Стојановска и Стефан Спасов.

За разлика од „Трите сестри“ на Чехов, (каде што тие не мрднуваат од место), овде на крајот сите заминуваат носејќи ја со себе својата несреќа. Ретко успешна и флуидна претстава во која гостинскиот режисер, Паоло Мацели се покажува во светло на врвен архитект на човековата душа и нејзината сценска транспонажа преку, овој пат, маестралните актерски креации на ансамблот на МНТ.

КЛАСИКА СО СОВРЕМЕН ДИЗАЈН

(„Хамлет“ од Шекспир во режија на Паоло Мацели; фестивалски проект на 70 – тите Дубровнички летни игри; премиера: 27 јули 2019).

Во историјата на Дубровничките летни игри ова е веќе 14-тата постановка на „Хамлет“ на Ловренац. Се разбира, ваквиот потфат секогаш предизвикува лавина од интерес кај публиката и критиката, а што нè очекува сега, овој пат, со овој актер во насловната ролја, па што донесува режијата?...

Но, да ја оставиме настрана вообичаената љубопитност и многу често изнасилените прашања, па и очекувања. Уште со првите сцени се трасира една визура која нè упатува на потрагата на Хамлет на нашето време односно како е тој можен денес, кој е контекстот наспроти сè она што актуелно се случува во светот. И додека во светот татни глобализацијата, а власта се менува, под капата небесна, сепак, сè останува исто, а човекот речиси не доспеал никаде. Обидот да ни се понуди ново, современо и актуелно читање е најмногу видлив преку интервенциите на драматургот, Жељка Удовичиќ-Плештина, потоа преку костимографијата на Лео Кулаш и сценографијата на Лоренцо Банчи која овде во голема мера е лимитирана за да се зачува автентичноста на амбиенталниот и неповторлив простор на Ловренац. Значи, овде Елсинор е заменет со Ловренац и целокупната постановка и сите интервенции се насочени кон тоа да

се вклопат во историското здание. Се добива впечаток, дека кај режисерот и кај сите соработници како да постои стравопочит кон ова камено здание кое по сила на околностите се претвора во централна точка на целокупната изведба. Заради остварувањето на споменатата современа визура, драматургот Плештина прави редукција на текстот, понекаде го испревртува редот на сцените, а во некои сцени ликовите се исшетуваат директно во гледалиштето и им се обраќаат на гледачите, рушејќи некои традиционални театарски конвенции. Тоа може да се толкува како мал обид за интеракција, но без поголем ефект. Освен тоа евидентно е и користење на реплики од други дела, како на пример од „Хамлет – Машина“ на Хајнер Милер кое е во функција токму на ситуирањето на „Хамлет“ во нашата доба. Во вака инсталираниот „Хамлет“ се чувствува благ ветрец на постдрамската естетика, но сепак тој останува цврсто на тлото со своите вечни теми и дилеми.

Во првата сцена е содржана главната структура на оваа постановка. Тоа е вертикалната оска што ќе остане суштинска и визуелно и значенски за оваа претстава. Ако на просцениумот е Хамлет, на Терасата стои Хорације, а на највисоката точка на тврдината се појавува Духот. Има тука изострена координација и хиерархија: Духот иницира, Хорације посредува, а Хамлет треба да ја прифати судбината. Во оваа смисла тој ќе крикне, дека, не е тајна дека светот е изместен, „...но зошто токму мене ми падна улогата да го наместам одново!“ О, судбино проклета! Или поинаку кажано, Духот е минатото, Фортинбрас, кој се појавува на истата највисока точка е иднината, а меѓу нив е приклештена сегашноста со Хамлет и останатите протагонисти.

Околу вака поставената вертикална оска пее и танцува повеќе од успешен актерскиот ансамбл. Предводен е од Франо Машковиќ во насловната ролја. Евидентно е дека тој не паѓа под импресијата на антологискиот лик, туку приоѓа трезвено, промислено и зрело. Одличен баланс на неговите чувства, мисли и движења. Тоа е креација која не „забегува“ во претерано драмење, но не останува ни студена креатура. Главната одлика, значи, е неговата супериорна актерска визура на еден колебливец, кој дури во еден момент ќе влета меѓу гледачите со тезата, дека „...свеста и разумот се оние кои од нас прават кукавици!“ Франо Машковиќ во побркаиот сценски свет и метеж спас ќе побара во лудилото. Тоа ќе стане негова оаза во која само како луд ќе може да ја зачува својата нормалност. Ова двојство е актерски одлично решено и изведено. Друг важен момент во неговата креација е секако мозаичноста на односите кон бројните други ликови, а пред се кон љубената Офелија, потоа кон неговата мајка, Кралот Клаудије, советникот Полоние, божемните пријатели Розенкранц и Гилденстерн, Хорације, Лаерт. Токму во тие односи тој манифестира извонредна моќ за трансформација и сенчање на својот лик. Импонира фактот што сето тоа се одигрува брзо и ефектно. Милан Плештина како кралот Клаудије е негативецот кој низ својата молитва, но и во сите други ситуации ќе го разоткрие својот злосторнички ум и намера без притоа да покаже слабост или каење. Најпосле и самиот ќе стане жртва на својот пеколен план, испивајќи го отровот подготвен за Хамлет. Во еден ваков лапидарен осврт на актерските креации ги бележиме уште и остварувањата на Никша Бутијер како Полоние; вешт и лукав советник кој ги држи конците во кралството, но и во семејството. Брилира во сцените каде што доаѓа до израз неговата речитост односно манипулација со зборовите; Офелија во толкување на Анѓела Рамљак пленува со својата непосредност, весела и радосна, полна со живот која детински се заигрува со Лаерт (својот брат), но и со Хамлет, а потоа исто така флуидна во својата тага, која преминува во лудило и ќе ја одведе во смрт. Лаерт на Иван Коларић, е уште еден потенцијален „Хамлет“. Во неговата игра се наѕира искрен и правдољубив млад човек кој наивно ќе се залета во шемата на одамна расипаниот свет. Ја бележиме сцената во која тој својот бес комбинирано го изразува преку говор и музика што самиот ја изведува на пијаното. Една од актерските константи на претставата секако е Нина Виолиќ во ролјата на Гертруда. Со својата импресивна сценска појавност и со суптилноста во сенчањето на односите со својот маж, со синот Хамлет, таа гради уверлив лик на жена која постојано е на работ на острицата на ножот. Тоа е поделена личност. Ја разорува љубовта кон синот, но и сопственото неверство. Со олеснување ја дочекува разрешницата, односно прифаќањето на сопствената смрт која е маестрално и моќно изведена: таа умира на пијаното, но не со музика, туку со шумот кој го произведува кога ќе се струполи на нежните клавиши. Сценска какофонија и хаос! Несомнен е и убавиот придонес на Енес Вејзовиќ и Пјер Меничанин

како Розенкранц и Гилденстерн, потоа на Ермин Браво како Хорације и на целата актерска дружина која игра во сцената на стапицата, а посебно Кралот и Кралицата, Домагој Јанковиќ и Хрвојка Беговиќ која освен тоа повремено свири на пијаното со што ја заокружува мачната и тегобна атмосфера на претставата.

Лоренцо Банчи како сценограф има деликатна задача: да го испочитува незаменливиот амбиент на тврдината, а сепак да изнајде начин да ја поддржи и додатно да ја осмисли претставата. Тој тоа и го прави преку пијаното, преку огромната скоро нестварна месечина и најмногу преку видеоинсертите што не го нарушуваат, туку го дополнуваат и го збогатуваат визуелниот дел на претставата (Духот на убиениот крал, смртта на Офелија, и нејзините мечти и копнежи по Хамлет...). Музиката на инаку, честиот соработник на режисерот Мацели, Љупчо Константинов е важен сегмент во оваа трагична приказна. Тука се музичките делници кои во живо се изведуваат на пијаното, но и музиката особено на крајот на претставата која го заокружува дејството со трагична возвишеност и духовна монументалност како пандан на безвременият каменест Ловренац.

И најпосле, каде е тука режија, каде е Паоло Мацели?

На споменатата вертикална оска која е самата суштина (хиерархија) и структура на претставата, постои уште една највисока, но овој пат, имагинарна точка на која „се вртка", режисерот Мацели! Тој е како Неподвижниот двигател на Аристотел (филозофски), кој придвижува се околу себе, без самиот да се помрдне од место, или како Бог (телеолошки), или како „прстот" на В. Гомрович (драматуршки). Укажува, насочува, пушта играта да се одвива без многу замешателства и интервенции. Мацели едноставно бдее над актерите и над претставата. Неговата режија е контемплација и медитација. Прави пристојна дистанца за да не го зафати виорот на страстите кој носи сè пред себе. Има во тој став зачудност и запрашаност која повремено избива на површината, а кои ѝ даваат колорит и шмек на оваа истовремено и класична и современа постановка на претставата која вознемирува и тревожи. Еден таков момент е на пример, кога Кралот Клаудије ќе му довикне на Хамлет (реплика од „Хамлет – машина" на Х. Милер): „Стоиш на брегот и зборуваш со брановите, бла, бла, бла!" Или кога самиот Хамлет, ќе констатира, дека сето тоа се само зборови, зборови, зборови! Но, внимавајте, тие се изговорени во бунарот кој му ги враќа како ехо! Значи, за жал, едноставно нема спас! Со малку имагинација и слобода би можело да се каже, дека Шекспир преку Хамлет (сугериран токму преку оваа постановка), како да ја антиципирал Единаесеттата теза за Фоербах: луѓето досега само различно го толкувале светот, а работата е во тоа тој да се промени!

Несомнено, режисерот Паоло Мацели го води темпото и го одредува ритамот на претставата, а заедно со соработниците и со актерскиот ансамбл на овој фестивалски проект понудува претстава за паметење која останува трајно во аналите како на Дубровничкиот фестивал, така и пошироко. И покрај тоа што еманира современи конотации и контексти, сепак тоа е претстава со класичен габарит и основа. Силна и моќна!

БРИЛИЈАНТНА СТУДЕНТСКА ИЗВЕДБА

(„ММЕ кој прв почна" од Дејан Дуковски; продукција: ФДУ - студенти по актерска игра од трета година од класата на проф. м-р Мими Таневска-Србиновска и дем. Ангелчо Илиевски; ноември 2018)

СКОМРАХИ – 2018 г. (средби на студенти и наставници од високите школи за театарска и филмска уметност) ги отвори Факултетот за драмски уметности, значи, домаќинот на оваа студентска манифестација со претставата „ММЕ кој прв почна..." од Дејан Дуковски. На свеченото отворање на фестивалот, авторот на текстот искажа интересна синтагма која во целост може да се однесува на прекрасната и блескава сценска реализиација што ни ја приредија студенти по актерска игра, а имено, дека на пиесата одлично сега би ѝ прилегал насловот „Алал вера кој прв почна".

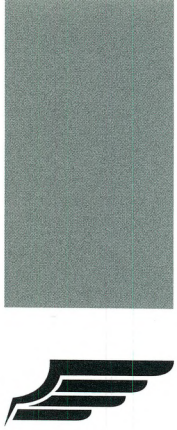
Во книжевната теорија оваа драма на Дуковски, се смета за негова пресвртница во однос на користењето на балканските наративи,(1996/97) и свртување кон глобалните и универзални

проблеми на цивилизацијата, на која според Хајнер Милер ѝ се заканува реална опасност да заврши како „скаменета природа“. И повеќе од тоа, драмата ги содржи одликите на постисториско и постдрамско писмо. Тоа е свет во кој царува оттуѓеноста, осаменоста, атомизацијата или поинаку кажано „умртвувањето на Другиот“. Значи, добредојдовте во пеколот и неговите седум круга. Интересно, секој круг е насловен со она што се смета за најголеми доблести, како во Сонетот бр. 66 на Шекспир. Пред публиката се нижат сцени со одредниците односно доблестите како што се: Смислата, Радоста, Верата, Љубовта, Честа, Надежта и Гревот.

Оваа сложена, херметичка и фрагментирана драмска матрица за прв пат кај нас, можевме да ја проследиме во извонредната сценска транспонажа на менторот и педагог, Мими Таневска-Србиновска и дем. Ангелчо Илиевски. Оваа постановка со претежно дуална структура (во поголемиот број сцени играат само по двајца изведувачи), се престорува во сценски чин во чиј епицентар е љубовта, но љубов под наметката на бруталност и насилство. Сеедно. Инсценацијата сепак е естетски модулирана така што се воспоставува дистанца. Оваа постановка е дискретна, флуидна, никако не нападна, туку суптилна и тоа е нешто што се протега на сите сегменти на претставата, преку боите, музиката, па и самиот избор на материјалите за сценографската рамка – свилената ткаенина. Всушност, може да се каже дека насилството што владее во современиот бирократизиран и апсурден свет, овде е закитено со свилена панделка! Во постановката постојат два плана, или два сценски простора. На ариер сцената која е одвоена со провиден тил се актерските силуети кои агираат без говор, само со физички движења и кои на некој начин се фон на случувањата на средишниот сценски простор. Одлично е решен и преминот помеѓу сцените, повторно со свилениот тил што актерите го носат преку сцената, а во што до израз доаѓаат и светлосните интервенции како и прекрасниот музички аранжман односно музичкиот лајтмотив кој е значаен адут на оваа постановка.

Во вака „скроената“ сцена се впрегнуваат младите актерски сили, за кои како што се покажа на изведбата не беа хендикепирани со настапот на големата сцена на нашата национална театарска куќа. Напротив, тие беа толку понесени и со таков ентузијазам што се препуштија на својата интуиција обликувајќи ги меѓусебните, во случајов, сложени односи. Ова затоа што во сите седум сцени се сретнуваме со измешани чувства. Љубовта се преплетува (или изразува) низ бруталност и насилство, а неретко завршува и со смрт. Страсна прегратка на Еросот и Танатосот! Колку и да станува збор за кратки етиди, сепак актерите успешно ги скицираа своите ликови, им вдахнаа живот и побудија сомилост и симпатии кај гледачите. Од почеток до крај изведувачите го задржаа темпото и ритамот на претставата така што останува доминантен впечатокот за спонтана, убедлива и интригантна актерска креација кај сите учесници. Во претставата учествуваат, Ана Димитрова, Благој Јовановски, Наталија Ристеска, Стефан Спасов, Исмет Шабановиќ, Марјан Наумов, Дарко Ристовски, Виктор Велевски, Томислав Давидовски, Стефанија Митовска, Кристијан Танчевски и Елена Кузманов. Во своите креации тие се профилираат во својата индивидуалност, па така до израз доаѓаат различните својства на актерската игра, како што се сценската појавност, убавата дикција, физичките движења или телесната експресивност. Останува показно нивното заедништво и колективниот дух. Зрачат со енергичност и верба во исполнувањето на своите сценски задачи. Општиот и доминантен впечаток што го пренесуваат протагонистите е дека станува збор за поединци од една изгубена генерација незадоволна од животот и од средината која својата изгубеност ја компензира еднаш со цинизам, другпат со необјаснива агресивност.

Претставата започнува, се одвива и завршува како еден естетски високопрофилиран театарски чин - ода на љубовта пред која се испречуваат бруталноста и насилството. На крајот изведувачите го имаат завршниот екстатичен танц на животниот циклус, симболично претставен со сценската ротација и паѓаат на штиците што значат.... Смрт. Крај. Сцената наликува како да е извлечена од некоја Шекспирова трагедија... Ретко убава и успешна инсценација на пиесата „ММЕ кој прв почна“ и брилијантна студентска изведба.



СЕЋАВАЊЕ

Раде Силјан

ПОЕТСКИТЕ ЗАВЕШТАНИЈА НА МАТЕЈА МАТЕВСКИ

Матеја Матевски (Истанбул, 1929 - 2018, Скопје) спаѓа во редот на челниците на современата македонска литература. Во изминатите децении на богата и континуирана творечка дејност тој создаде дела, кои го легитимираат како автентична и неповторлива книжевна појава, како редок и стаменит творец, кој во нашиот духовен простор востанови високи естетски стандарди. Автор е на дваесет и четири стихозбирки, на седум книги со критики и есеи, на четири капитални антологии од шпанската, каталонската и галициската поезија, а како пасиониран преведувач на македонски јазик има преведено над шеесет одделни книги од: шпански, француски, словенечки, албански, италијански, српски и други јазици. За неговите поетски дела се напишани бројни аналитички текстови од истакнати македонски и странски проследувачи и толкувачи на литературата. Поетски избори и одделни книги од овој автор се објавени на: француски, англиски, германски, романски, руски, јапонски, италијански, шпански, турски, албански, шведски, норвешки, дански, унгарски, влашки, српски, словенечки, бугарски, чешки, грчки, полски и на други јазици. Неговата поезија е застапена во македонски и европски антологиски избори и е наградувана со престижни национални и меѓународни признанија. Во 2011 година Матеја Матевски беше добитник на Златниот венец на Струшките вечери на поезијата. Од богатото поетско, критичко-есеистичко и преведувачко дело на овој писател, *Матица македонска* од Скопје, во 2005 година објави Избор во десет томови, проследен со инструктивни прилози од повеќемина македонски критичари.

Матеја Матевски ѝ припаѓа на генерацијата писатели, која во педесеттите години од минатото столетие на планот на уметничкиот исказ внесе мноштво иновантни елементи, нови мотивски пунктови и определби, застапувајќи се за јасни погледи во уметноста. Неговиот поетски опус, според својата естетска носивост и според својата тематско-мотивска определба, спаѓа во редот на најзначајните и најоригиналните остварувања во современата македонска литература. Како поет со суптилна нарација, Матевски беше преокупиран со темата за човековото опстојување. Таа своја лирска постапка ја остварува со длабоко осмислен и кристален исказ, со чувство за силна поетска порака. Филозофската медитација и визијата за светот во неговите стихови добиваат нагласена универзалност. Тие трагаат по смислата на животот насетувајќи ги предизвиците како можност да се долови невидливото и сугестивно да се проговори низ поетска слика.

Уште од првите стихови објавени во периодиката во 1952 година, а особено со култната поетска книга „Дождови“ (1956) ги навести и постепено со текот на годините ја разви основната поетичка идеја, која доживеа кулминација во последните негови поетски книги. Во каузална спрега ги доведе асоцијациите и сеќавањата на првите доживувања и сензации на раното детство со наталоженото искуство и со искушенијата на зрелата доба.

Поетскиот свет на Матеја Матевски е свет на изменети, исчезнати, изгубени глетки и сензации на помнежот. Преку асоцијации, навраќања, возбуди од некои запаметени мигови од детството и младоста, тој во стиховите објавени во првите децении на XXI век, сето тоа го доживува со длабока мисловна проекција, проследена со рационална мисла и со едно молско чувство на смирени медитации. Неговиот притаен глас за човечката загроза е особено присутен во песната „Тегоби со вистината“, во која јасно кажува дека:

Таа секогаш одеше напред

Ја гонеа ја пашкаа
со презир ја убиваа

Откако стана тоа што се случи
по неа сега тажат
и оплакуваат

Во творештвото на Матеја Матевски, лирските меандрирања се прелеваат во метафизички преокупации, посветени на вечните прашања на битието и на битисувањето. Тие ја обземаат неговата песна исправена пред вечните космички загатки на постоењето - на човекот и на светот. Стремеж, залуден, да се одгатнат тие загатки, да се совладаат, да се дефинираат, како бескраен сизифовски пат кон недосеглив врв што постојано се поместува кон угорнината, или пак се урива во беспомошност, во резигнација, во очај. Во една сублимна форма, таа вечна загатка за постојаните премрежија, надежи и падови, сликовито е предадена во песната „Тргање на пат“:

Одамна пеша се тргна на пат и уште
мислата оди следејќи го И следена
од него ни изворот го знае ни каде
низ какви се минало премрежија
и ќе се мине на нивниот неизвесен крај
што да се здогледа нема

Сал знае дека еднашка незнајно
тргнал во чекор со времето
што му ја гради судбината
Пат по трње по треви песочишта и камењари
во сенка на високите плодови
по ридишта кон небото што вишат и се уриваат
во бреѓ и дол

Поезијата на Матеја Матевски е лирски осенчена, со богати слики и широки емотивни и мисловни кругови во кои човекот е постојано во преграб на природата, на нејзината животворна енергија. Поетот опстојува пред сите романтични предрасуди, станува алхемичар на возвишеното: убавината честопати ја доживува како волшебен поетски идеал. Во овие рамки неговите стихови поместени во стихозбирките: „Внатрешен предел“, „Отаде заборавот“, „Предели покриени со вода“, „Ветрот и градот“, „Потекла“, „Нирвана” и, особено во „Корени во ветерот – Враќање во Стамбол“ и „Молох – пеш по светот“, достигнуваат творечки врв. Преку нив поетот нестварното често го доближува до јавето, а најчесто го конкретизира и го именува.

Книгите што Матеја Матевски ги создаде во новиот милениум се трогателна лирска апотеоза на човековото жртвување во универзални космички димензии и во еден краен вселенски молк. Во бујниот пороj на извајани стихови, поетот во своето лирско патување воскреснува мноштво спомени од реалниот живот, од различните култури и меридијани, и со моќта на зборот ги детерминира и овековечува во трајни споменици на нашата цивилизација. Со продлабочената инспирација и со препознатливата творечка егзалтација, особено во песните од стихозбирката „Молох-пеш по светот“, преку симболот на семитското божество на сонцето, на огнот и на светото жртвување, поетот ја идентификува судбината на човекот и неговиот придонес во општото постоење.

Пред тајнежот
на неговиот здив
небото премалува
од погледот негов
венат невените
Во децата од децата негови
крикот секне

Нам место во мемлата ни бара
во гниежот го наоѓа
со крстовите не дружи
Далеку од сонцето
подалеку од надежта
во глува небиднина

Стиховите на Матеја Матевски се длабоко сраснати со македонскиот бит: тие се препознатливи, со кристално јасна мисла и прифатлива порака. Во своето творештво овој писател обедини повеќе искуства, градејќи автохтона поетика, прифатена и вреднувана во Македонија и низ светот. Благодарение на изворниот, богат и слоевит поетски свет, на одмереният и прилежен стих, создаван во период од повеќе децении, делото на Матеја Матевски стана образец за целокупната македонска поетска мисла.

Судбинските поети, како што констатира Георги Старделов, „не создаваат случајни песни, туку нужни песни кои се раѓаат самите од/во

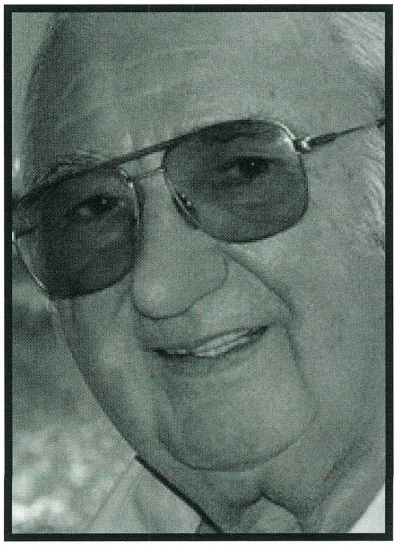
себе од својата филозофија на животот. А таа, целината, не се создава во една книга, туку во сите напишани книги“. Поезијата на Матеја Матевски претставува вистинска објава на говорот на вековните тајни, проткаени со сложени содржини и пренесени со длабоко осмислени универзални пораки. Преку помнежот на минатото време поетот ја пресликува убавината на доживеаните средби со духовните светски знаменитости и вредности. За Матевски, трагите на времето се наједноставниот пат до минатото и слика на животот. Во богатиот спектар на теми ја изострува граничната линија меѓу реалното и имагинарното и како вешт поетски мајстор пресликува свет, во кој се скриени многу човечки судбини. Со силен и длабоко изнијансиран завлек, големиот маг на зборот, низ ткаежот на зборовите ја освојува целината и создава поетски универзум со антологиски вредности.

Во 2014 година со објавувањето на стихозбирката „Зад лавиринтот“, ја одбележавме 85-годишнината од раѓањето на Матеја Матевски и изразивме восхит кон нескротиливиот творечки порив на нашиот класик, кој во вистинската смисла на зборот во плипотот песни е остварен со младешки дух. Стихозбирката започнува со песната „Градители“, во која се восхитуваме на градителот на зданието вешто/во кое загубено биднината ни талка.“ Песна предупредувачка и искрен крик кон светоста на нашето живеење и опстојување низ времињата. Но, со песните од циклусот „Во пресрет на историјата“, низ длабоки филозофски реминисценции и побуни, поетот како да најави едно ново време, во кое „се топи помнежот на совладаните премрежиња и сè е пред нас отворено Поле ветено/зад сините измаглици на далечината.“ Завршната песна „Во пресрет на историјата“ е еден вид мементо, завештание на поетот, кој ја боледуваше судбината на човекот, но и предупреда на историските премрежиња, дека „пак се будат некои јанси стари/и пак ќе удрат боговите еден на друг/делејќи ги световите. И пак ќе лутаат метежните јазици/по лавиринтите на вистината измамна.“

Со поезијата на Матеја Матевски македонската литература доби нов мит за зборот како праизвор на сè, како јасно зацртана задача во освојувањето на целината, односно како одредница за естетски мерила. Благодарение на неговата книжевна дарба и книжевна наобразба денес говориме за антологиски творечки дострели.

Кај многумина преовладува мислењето дека поезијата ѝ припаѓа на младоста и дека младешките изблици се одраз на занесот кон освојување на поетскиот Олимп. Нашиот голем автор тоа непишано правило го потврди во далечната 1956 година, кога ја објави култната книга „Дождови“, со која обележа неодминлива етапа во развојните процеси на современата македонска поезија. Но, свежината на поетската мисла на Матеја Матевски ја почувствувавме и во неговите стихозбирки објавени во првите децении на новиот милениум, зашто тие беа напишани со младешки дух од прекален мудрец.

БИОГРАФИЈА



Матеја Матевски ѝ припаѓа на средната генерација македонски писатели, појавени по Втората светска војна, во почетокот на педесеттите години. Роден е во 1929 година во Истанбул, а почина во 2018 во Скопје. Во Гостивар ги поминува годините на детството, на војната и фашистичката окупација. По ослободувањето на земјата учи гимназија во Тетово и во Скопје и студира во Белград и во Скопје, каде што дипломира на Филолошкиот факултет. Подоцна (1962/63) во Париз, на Институтот за театарски студии, ги изучува модерниот француски театар и драма.

Дваесетина години работел во Радио-телевизија Скопје како новинар, уредник на културните и литературните програми, потоа како главен уредник и директор на Телевизија и генерален директор на Радио-телевизија Скопје. Десет години ја вршел функцијата (1977-1986) претседател на Републичката комисија за културни врски со странство, а потоа, до заминувањето во пензија (март 1989) бил член на Претседателството на Република Македонија.

Исто така (во младоста) работел како наставник во стручно училиште и уредник во книгоиздателството „Кочо Рацин“ (подоцна *Македонска книга*).

Подолго време го предавал (со звање редовен професор) предметот историја на светската драма и театар на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Матеја Матевски е избран за дописен член на Македонската академија на науките и уметностите во 1979 година. Од 1983 година е редовен член на МАНУ, чиј претседател беше во 2001, 2002 и 2003 година. Тој е еден од основачите на *Струшките вечери на поезијата* и нивни повеќегодишен претседател, основач на *Рациновите средби*, на *Биторските научно-културни собири* и основач и претседател на *Охридско лето*. Основач е и повеќегодишен претседател на друштвата за пријателство на Македонија - Франција, Македонија - Норвешка и Македонија - Турција. Бил претседател на Друштвото на писателите на Македонија и на Македонскиот ПЕН-центар. Повеќе години ги уредувал литературните списанија *Млада литература* и *Разгледи*.

Матеја Матевски се појавува во литературата на почетокот од педесеттите години (1952) и досега има објавено повеќе книги поезија, литературна и театарска критика и есеистика, како и преводи на поезија, драма и проза од неколку јазици (шпански, француски, италијански, албански, руски, српски, словенечки).

Книги поезија: *Дождови,* (1956); *Рамноденица,* (1963); *Перуника,* (1976); *Круг,* (1976); *Липа,* (1980); *Раѓање на трагедијата,* (1985); *Оддалечување,* (1990); *Црна кула,* (1992); *Завевање,* (1996); *Мртвица,* (1999); *Внатрешен предел,* (2000); *Отаде заборавот,* (2003); *Копнеж по целина,* (2005); *Предели покриени со вода,* (2006); *Ветерот и градот,* (2007); *Потекла,* (2008); *Нирвана,* (2010); *Елегии за тебе – Реквием за Рацин,* (2009); *Корени во ветрот-Враќање во Стамбол,* (2011); *Згура, одеа по водата, саќе,* (2012); *Зад лавиринтот,* (2014); *Темни денонокија,* (2015/16); *Будење на кристалите,* (2016).

Книги есеи и критики: *Од традицијата кон иднината,* (1987); *Светлината на зборот,* (1998); *Драма и театар,* (1987); *Искушенијата на идентитетот,* (2002); *Сподвижници,* (2009).

Има објавено педесетина книги препеви на поезија и преводи на драмски и прозни текстови. Од шпански: Федерико Гарсија Лорка (покрај одделни книги и антологиски избори – целокупната поезија во три тома и еден том драми); обемни антологиски избори на Пабло Неруда, Рафаел Алберти, Хуан Рамон Хименес, Октавио Пас, Хусто Хорхе Падрон (покрај одделни книги), Луис Пастори, Омеро Ариѓис, Хуан Октавио Пренс, Леополдо де Луис, Артуро Коркуера; две обемни антологии на шпанската поезија – *Шпанската поезија на дваесеттото столетие* и *Десет века на шпанската поезија,* како и антологиите *Галициска поезија* и *Каталонска поезија.* Од француски: Избор од поезијата на Андре Френо; избор од поезијата на Аниз Колц; од италијански: избор од поезијата на Мимо Морина; избор од поезијата на Лоредана Болјун; од руски: поемата *Руслан и Људмила* од А. С. Пушкин; од словенечки: избор од поезијата на Франце Прешерн; избори од поезијата на Иво Минати, Цирил Злобец, Тоне Павчек и Дане Зајц; избор од поезијата на Алојз Градник; од српски: поезија од Хусеин Тахмишчиќ; од албански: избори од поезијата на Дритеро Аголи и Адем Гајтани. Исто така, објавил повеќе препеви во литературни списанија и во антологии на поезијата од неколку земји (словенечка српска, албанска, бугарска, белгиска, луксембуршка, швајцарска поезија и др.). Со својата сопруга Загорка Матевска (од француски и руски) ги превел и ги објавил драмите на Хенрик Ибзен – *Нора, Дивата патка, Сеништа* и *Народен непријател.*

Книги поезија на Матеја Матевски се објавени на следниве јазици: англиски (2), француски, италијански (2), шпански (3), албански (3), шведски, норвешки, дански (со Славко Јаневски и Блаже Конески), полски, чешки, словачки, унгарски, романски (2) српски (4), словенечки (2), бугарски, грчки, турски (2), влашки, хинду и јапонски. Неговата поезија (одделни песни) е објавувана на сите европски јазици, на другите континенти како и во периодиката и во повеќе антологии, зборници и панорами на македонската, југословенската, европската и светската поезија.

Добитник е на следните национални награди: на Друштвото на писателите на Македонија (1956), „Браќа Миладиновци“ на *Струшките вечери на поезијата* (1963 и 1980), „11 Октомври“ (1963), „Кочо Рацин“ (1980), Книга на годината на македонската книжевна фондација (1992), *Книжевно жезло* на Празникот на липите (1997), На-

градата на Гоцеви денови, Климентова награда (1997), Големата награда Македонско слово за книжевен опус на Друштвото на писателите на Македонија (2000), **Велја кутија** на манифестацијата *Македонски духовни конаци*, како и на меѓународната награда **Златен венец** на *Струшките вечери на поезијата* (2011).

Како преведувач, добитник е на наградите: „Григор Прличев“ (за препев на поезијата на Ф. Г. Лорка) и на наградите „Кирил Пејчиновиќ“ и *Златно перо*, за преведувачки опус.

Матеја Матевски е добитник на повеќе награди во странство за своето поетско творештво: **Специјална награда за литература** на Премио медитеранео во Палермо, Италија (1983), наградата „Блез Сандрар“, на Меѓународниот поетски собир во Ивердон, Швајцарија (1986); Светска награда „Фернандо Риело“ за миситична поезија, за книгата песни „Црна кула“, во Мадрид, Шпанија (1990); *Жупанчичева листина* на Друштвото на писателите на Словенија и на Словенечкиот ПЕН-центар; *Горанов Венац* на книжевната манифестација *Гораново пролеќе*, во Луковдол и во Загреб (1987); Балканска награда за поетски опус – *Ергуван*, на Меѓународниот собир во Чаталџа, Истанбул, Турција (1966); *Атлантида*, на Меѓународниот фестивал на поезијата во Лас Палмас, Шпанија (1998); Премио интернационале Триесте поезија (2001), Трст, Италија; награда за издавачката куќа на Меѓународната академија Ориент-Оксидент, Куртеа де Арџес, Романија (2003); *Златен клуч на Смедерево* на Смедеревската поетска есен, Србија (2003); наградата на Мајкл Мадхусудан Академи, Калкута, Индија (2004); Медитеранска награда за литература (2005) на Академија Медиретанеа, Неапол, Италија.

Матеја Матевски беше член на Европската академија за наука и уметност во Салцбург, Австрија, член на Европското друштво за култура во Венеција и дописен член на Северноамериканската академија на шпанскиот јазик во Њујорк, почесен член на Друштвото за наука и уметност во Битола.

Носител е на повеќе одликувања, како и на француските одликувања *Легија на честа* и *Уметност и литература*.

Книгоиздателството „Матица македонска“ од Скопје во 2005 година ги објави неговите *Избрани дела* во десет томови.

ФЕСТИВАЛИ И МАНИФЕСТАЦИИ

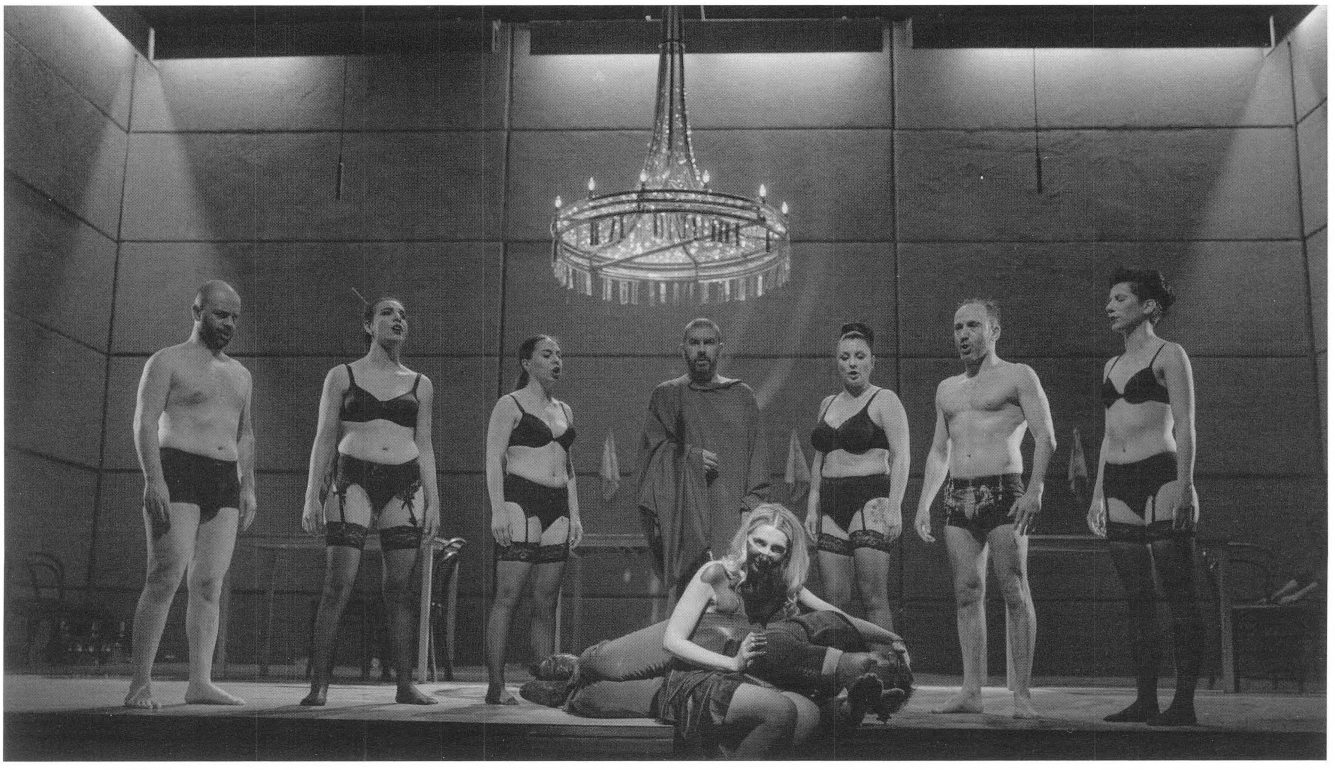
Тодор Кузманов

54. МТФ „ВОЈДАН ЧЕРНОДИНСКИ“ – 2019

Слоганот на 54. МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп беше „Ова е наше време – време за театар“. И навистина во текот на една седмица сè беше во знакот на театарот во градот под Марковите кули. Случајот сакаше така што поголемиот дел од претставите во официјалната конкуренција имаше ангажиран-политички пристап и третман на времето во кое живееме. Значи, беше евидентно дека театарските творци апсолутно се насочени кон еден критички однос кон стварноста со јасна порака истата да се менува и тоа не само декларативно, туку суштински и конкретно. Моќта на театарот е сепак ограничена, но тој е секогаш тука да укаже на правците и потребата нештата да се менуваат и така да се покрене механизмот за вклучување на критички дел од општеството во тие промени.

Фестивалот беше отворен со изведбата на „Макбет“ од Шекспир во режија на Нела Витошевиќ, а во продукција на МНТ од Скопје. Тоа беше бомбастична и амбициозна најава на едно посебно издание на оваа наша централна театарска манифестација. Режијата на Нела Витошевиќ и актерскиот ансамбл на МНТ ни однесоа еден интересен прочит на антологиското Шекспирово дело во чија средишница е борбата за власт и моќ која перманентно егзистира и ја одбележува цивилизацијата, но и безброј судбини и карактери и нивната психолошка профилација која е поврзана и произлегува токму со борбата за власт. Овде, станува збор за Макбет и неговата сопруга кои се во заеднички мисија да го освојат тронот и круната, но по цена на многу жртви и злосторства што нивниот живот ќе го престорат во кошмар и психолошко измачување. Но, цената мора да се плати. Прво ќе потклекне Леди Макбет, а потем и нејзиниот партнер, Макбет! Се чини, како Макбет одвај да ја дочекува смртта која, всушност, и за него и за неговата сопруга се спас и ослободување. Правдата е задоволена. Освен убавите актерски остварувања, меѓу кои го издвојуваме она на Драгана Лошкоска во ролјата на Леди Макбет, претставата донесува и посебности на сценографијата, музиката, потоа оригиналниот

„Бакхи – краток преглед на распадот“ - Битолски народен театар



концепт на трите вештерки, функционалната и говорлива костимографија... Сè на сè, тоа беше ветувачки почеток на театарскиот фестивал во Прилеп.

„Бакхи“ од Еврипид во режија на гостинот од Хрватска, Игор Вук Торбица, на Битолскиот народен театар, го заплисна гледалиштето со иновативен режиски и изведбен ракопис кој апсолутно може да се окарактеризира како постдрамски театар и естетика што се протега на сите сегменти на театарскиот чин: во сценографијата, светлото, музиката, а најмногу во режискиот концепт и драматургијата. Воведот во претставата недвосмислено укажува дека драмата на Еврипид е искористена само како повод за да се проговори за нашата стварност и нашето време и третманот на некои универзални вредности, како што се, на пример, слободата, идентитетот, хуманоста. Актерската игра за разлика од неколку претходни постановки на сцената на Битолскиот театар е далеку посмирена, поскротена и целесообразна со одважните нешта кои овде се проблематизираат во контекст на нашата современост. Како и да е, тоа беше висококофистицирана транспонажа на митската содржина со бројни интервенции од нашето секојдневие. Агирачките ликови: Агава, Кадмо, Дионис, Пентеј и др. ги проследивме во извонредна актерска креација на: Соња Михајлова, Иван Јерчиќ, Маја Илиевска-Андоновска, Огнен Дранговски... Претставата имаше темпо и ритам какви што само може да се посакаат, оригинален режиски концепт и уште поубава сценска реализација.

Третата претстава во официјалната конкуренција ја изведе Кумановскиот театар, „Физика на тагата“, според романот на бугарскиот автор, Георги Господинов, во драматизација на Ивана Нелковска и режија на Милош Андоновски. Преносот на едно прозно дело на сцената секогаш се соочува со ризикот да биде некомплетен и несоодветен, па така, она што извонредно функционира како литература да не добие и еквивалентен сценски израз. Кумановската претстава едноставно не го надминува тој проблем и останува на нивото на убава желба, но не и докрај успешна реализација. Иако седумината актери главно добро ги извршуваат своите задачи, претставата во целина не прозвучува како докрај пулсирачки театарски чин.

Вистинско, мало изненадување предизвика претставата на Струмичкиот театар, „Животинска фарма“ од Џорџ Орвел во режија на Љупчо Ѓеоргиевски. Овде е вграден Пролог со кој претставата се сместува во корпусот на политички ангажираниот театар со цитати од актуелни настани и случувања кај нас. Со овие дејства претставата дополнително се засилува

„Пиреј“ - НУЦК „Марко Цепенков“ - Театар „Војдан Чернодрински“ - Прилеп

и осовременува така што истата звучи актуелно и провокативно. Режисерот, Ѓеоргиевски со оваа постановка како да прави придвижување и исчекор во однос на сè што досега работел во својата кариера. Тоа е ориентација кон еден посвремен тип на театар, напроти, да речеме, т.н. „музејски театар". Актерската екипа го преточува делото со едно завидно изведбено ниво.

Моќно и силно прозвучи и претставата „Смртта на Дантон" од Бихнер во режија на Дино Мустафиќ, во продукција на Албанскиот театар од Скопје. И овде, драматургот, Жељка Удовичиќ-Плештина, прави преобразба на оригиналниот текст и кога е во прашање револуцијата истата ја илустрира со случувањата кај нас, а кои се не само алузија туку и директно поврзани со „шарената револуција". Всушност, и кај Бихнер и кај режисерот Мустафиќ, акцентот е ставен на постреволуционерните случувања и развојот на настаните, при што, се потврдува тезата за револуцијата која си ги јаде сопствените деца. Како жртва меѓу другите ќе падне и еден од водачите на Француската буржоаска револуција, Дантон, кој наспроти Робеспјер, смета дека не треба еден терор да биде заменет со друг, туку се залага за слобода и демократија...

Театарот од градот домаќин, Прилеп, ја изведе „Пирej", што според романот на Петре М. Андреевски ја постави режисерот, Љупчо Ѓеоргиевски. Како што се покажа, драматизацијата и режискиот концепт немаа некоја помодерна сценска структура, кој до извесна мера може да се нотира во сценографијата и други сегменти на претставата, но сепак во својата целина таа останува анахрона, конвенционална, па на моменти делува и како исечок од една дамнешна битова драматика. Недоволно за да се оправда самата постановка и покрај одличните креации на носителите на главните ролји.

„На отворено" од Славомир Мрожек ја изведе театарот „Комедија" во режија на Андреј Цветановски. Станува збор за текст од шеесеттите години на минатиот век кој е силно политички ангажиран, немилосрден во својата сатирчна острица, но и дел од т.н. театар на апсурдот. Во оваа едночинка најголем адут се четирите актерски остварувања, како и сценографијата во претставата која е особено функционална за мизансцената на актерите. Претставата има свои ритам и темпо кои ја прават гледлива и лесна за восприемање.

Како последна претстава во официјлната конкуренција беше изведена „Странци" во продукција на Дрмскиот театар од Скопје, а во режија на Нела Витошевиќ. Станува збор за филмско сценариот кое особено ефектно е преточено во театарски чин кој возбудува и плени. Интригите и сплетките настануваат во моментот кога друштвото ќе ги положи мобилните телефони на масата и секоја натамошна конверзација треба од тој момент да се одвива јавно.

И овој пат фестивалот не помина без придружна програма која подразбираше бројни претстави на високите школи за театарска и филмска уметност од земјава, но и на театари, како на пример, Театарот за деца и младинци кој ја изведе „Том Соер", потоа Турскиот театар кој ја изведе „Ана и Хана" работена според Дневникот на Ана Франк. Во рамките на фестивалот беа промовирани и неколку книги од областа на театарот; се одржа и трибина на тема Фестивалите во земјава, а се одржа и трибина за преводна театарска литература, Еудродрам, како и презентација на Македонскиот центар на ИТИ под наслов „Сонот на модерната драма".

Како една од суштествените новини на фестивалот е враќањето на Тркалезните маси на критиката и на публиката и тоа по пауза од околу дваесетина години. На овие сеанси забележлив придонес дадоа и театарските критичари, гости од Белград и од Љубљана. Разговорите на Тркалезната маса беа провокативни и значајни и за учесниците, но и за публиката. Всушност, тоа беше првиот јавен збор за видените театарски остварувања низ кој се шири театарската енергија која бранува, насочува, но и покажува во кој правец се движи нашиот театар, дали и колку ги следи современите европски тенденции, а од друга страна, дали и колку понудува нешто свое, автентично и оригинално. Друга новина е воведувањето на награда од публиката. Таа годинава ѝ припадна на Прилепската претстава „Пирej". Инаку, годинешни лауреати на наградата за животно дело се режисерот Владимир Милчин и актерот Бајруш Мјаку. Жирито во состав, Бедија Беговска, претседател, Маја Вељковиќ и Лилјана Богојевиќ, членови, за најдобра претстава ја прогласија „Бакхи" на Битолскиот театар во режија на Игор Вук Торбица. Во чест на наградените на завршната вечер МНТ ја изведе претставата „Силјан Штркот шанца" во режија на Срѓан Јаниќијевиќ.

СТУДЕНТСКИТЕ СРЕДБИ КАКО ДЕЛ ОД ОБРАЗОВНИОТ ПРОЦЕС

СКОМРАХИ – 2018

Средбите на студентите од Факултетите и Академиите за театарска и филмска уметност кои традиционално се одржуваат триесетина години овој пат својот старт го имаа на големата сцена на МНТ. Полниот салон на нашата водечка национална театарска куќа сведочи дека СКОМРАХИ не изгубиле ништо од својот сјај. Тие и натаму се жив и пулсирачки ентитет кој магнентно ги привлекува младите и прераснува во своевидно театарско движење. По својата суштина средбите се замислени како размена на искуства меѓу студентите и наставниците, но и презентација на нивните испитни претстави и филмови и, се разбира, меѓусебно запознавање и дружење. На самиот чин на свеченото отворање на манифестацијата беше прикажан краток филм на студентите од Факултетот за драмски уметности од Скопје што наиде на извонреден прием кај публиката, како убав вовед во тековното издание на СКОМРАХИ-те. Потем, фестивалот за отворен го прогласи драмскиот автор, Дејан Дуковски, кој и самиот своевремено значајно придонесува за покренувањето и конципирањето на физиономијата на фестивалот, искажувајќи радост за децениското опстојување, развој и растеж на благородната идеја вградена во овие студентски средби.

Инаку, во петте дена колку што траеше фестивалот со свои театарски претстави и филмски проекции се претставија академиите од: Осијек, Сараево, Загреб, Фрајбург, Приштина, Белград и Скопје. Освен тоа, се одржаа и неколку театарски работилници, две промоции на нови книги, („Небесна пантомима“ од Зоран Анчевски, и „Театарски сновиденија“ од Тодор Кузманов), како и билатерална научна конференција на тема „Македонско-словенечки театарски врски од 1991 до денес“ чиј модератор беше проф. Д-р Ана Стојановска.

Блескавиот почеток на овие СКОМРАХИ со настапот на студентите по актерска игра од трета година од класата на м-р Мими Таневска-Србиновска и дем. Ангелчо Илиевски, кој предизвика огромен интерес и внимание и го преполни салонот на нашата водечка национална театарска куќа, се задржа до самиот крај на овие средби. Студентската изведба на пиесата „ММЕ кој прв почна“ импонираше со својата свежина во актерските креации, но и со оригиналното читање на оваа инаку често поставувана драма на Д. Дуковски.

Оваа постановка е дискретна, флуидна, никако не нападна, туку суптилна и тоа е нешто што се протега во сите сегменти на претставата, преку боите, музиката, па и самиот избор на материјалите за сценографската рамка – свилената ткаенина. Всушност, може да се каже дека насилството што владее во современиот бирократизиран и апсурден свет, овде е закитено со свилена панделка! Во постановката постојат два плана, или два сценски простора. На ариер сцената која е одвоена со провиден тил се актерските силуети кои агираат без говор, само со физички движења и кои на некој начин се фон на случувањата на средишниот сценски простор. Одлично е решен и преминот помеѓу сцените, повторно со свилениот тил кој актерите го носат преку сцената, а во што до израз доаѓаат и светлосните интервенции како и прекрасниот музички аранжман односно музичкиот лајтмотив, кој е значаен адут на оваа постановка.

Во вака „скроената“ сцена се впрегнуваат младите актерски сили, за кои како што се покажа на изведбата не беа хендикепирани со настапот на големата сцена на нашата национална театарска куќа. Напротив, тие беа толку понесени и со таков ентузијазам што се препуштија на својата интуиција обликувајќи ги меѓусебните, во случајов, сложени односи. Ова затоа што во сите седум сцени се сретнуваме со измешани чувства. Љубовта се преплетува (или изразува) низ бруталност и насилство, а неретко завршува и со смрт. Страсна прегратка на Еросот и Танатосот! Од почеток до крај изведувачите го задржаа темпото и ритамот на претставата, така што останува доминантен впечатокот за спонтана, убедлива и интригантна актерска креација кај сите учесници. Во своите креации тие се профилираат во својата индивидуалност, па така до израз доаѓаат различните својства на актерската игра, како што се сценската појавност, убавата дикција, физичките движења или телесната експресивност. Останува показно

нивното заедништво и колективниот дух. Зрачат со енергичност и верба во исполнувањето на своите сценски задачи. Општиот и доминантен впечаток што го пренесуваат протагонистите е дека станува збор за поединци од една изгубена генерација незадоволна од животот и од средината која својата изгубеност ја компензира еднаш со цинизам, другпат со необјаснива агресивност.

Претставата започнува, се одвива и завршува како еден естетски високопрофилиран театарски чин - ода на љубовта пред која се испречуваат бруталноста и насилството. На крајот изведувачите го имаат завршниот екстатичен танц на животниот циклус, симболично претставен со сценската ротација и паѓаат на штиците што значат.... Смрт. Крај. Сцената наликува како да е извлечена од некоја Шекспирова трагедија... Ретко убава и успешна инсценација на пиесата „ММЕ кој прв почна“ и брилијантна студентска изведба.

Ваквиот почеток, на некој начин како да ги навести сите останати случувања на студентските средби. Во целина земено, академиите се претставија во најдобро светло и со релативно убаво исцелизирани претстави иако некои од нив наидуваа на различен прием кај младата театарска публика. Без сомнение во самиот врв на успешните изведби на годинашниве средби беше „Електра“ на студентите од академијата во Сараево, потоа тука се и студентите од школата од Фрајбург, Германија кои изведоа претстава базирана на творештвото на ренесансниот автор Карло Голдони. Што е тука важно и да се забележи? Секако, без никакво сомнение и резерва, студентските средби се можност да се слушне и да се почувствува пулсот на младите уметнички творци, кој е нивниот став и кои теми и содржини ги интересираат и како сценски ги транспонираат. Ова, всушност, е заеднички потфат со нивните наставници (и во изборот на текстовите, но и нивната корелација со модерните сценски постапки и приоди, како што се постдрамскиот, постисторискиот или перформативната естетика!) Токму затоа овие студентски средби се великолепна врска на образовниот процес со слободната волја и определба на новите генерации.

Годинашново издание, како впрочем и сите досегашни, не помина без неозабиколното дружење и забави на студентите кои траеја до раните утрински часови. Тука, секако соодветна тежина има и размената на искуства како на студентите така и на наставниците. Сè на сè, беа тоа пет фестивалски дена во кои се спојуваа денот и ноќта, пет дена во кои ФДУ беше собиралиште на огромна младешка енергија. Кога велиме дека СКОМРАХИ е навистина сво-

„ММЕ кој прв почна“ - Факултет за драмски уметности

евидно театарско движење тогаш во прв ред мислиме на огромниот интерес и одличната посетеност на сите содржини и програми на фестивалот. Со својата севкупност, фестивалот пркоси на дузина проблеми кои му стојат на патот, а во прв ред на хроничниот недостаток на финансиски средства, но затоа тука се младите надежи кои со својата инвенција ги компензираа и надоместуваа сите потешкотии и пречки. Вкупната атмосфера на петте фестивалски денови ни дава за право да се надеваме дека секое наредно издание треба не само да го одржи достигнатото ниво туку и да оди уште понатаму освојувајќи нови простори на творештвото и да ги проширува уметничките хоризонти.

ВО ЗНАКОТ НА ДОМАШНАТА ПРОДУКЦИЈА ПАНФИЗ - 2019

Дванаесеттиот фестивал на пантомима и физички театар ПАНФИЗ – 2019 г. помина со само три претстави од кои двете беа од домашна продукција. Всушност, требаше да има и четврта претстава која за жал беше откажана од технички причини. Имено, во последен момент беше откажано учеството на Здружението „Метаморфози“ од Бугарија со претставата „Белиот Бип“, класична пантомимска претстава во изведба на три пантомимичарки, а под менторство на стариот познаник на ПАНФИЗ од Софија, Александар Илиев.

Инаку, 12-от Интернационален фестивал на пантомима и физички театар за отворен го прогласи Националниот координатор за култура во Владата на РСМ, Роберт Алаѓозовски, кој во своето обраќање ја нагласи потребата од поголема поддршка на ваквите мали и специфични театарски жанрови, како што е ПАНФИЗ, особено заради фактот што тие имаат моќ на кохезија и спојување во општествени рамки со својот универзален јазик.

Дванаесеттиот Интернационален фестивал на пантомима и физички театар го отвори „Мимоарт компанијата“ од Хелсинки – Финска со претставата „Телесни белешки“. Во околу час и половина тие ѝ приредија на публиката ретко доживување со својот перформанс кој жанровски целосно се определува како физички театар или театар на движења.

Својата претстава тие ја нарекуваат „Телесни белешки“ потврдувајќи ја тезата за живото тело како комплексна мрежа на инстинкти, интензитет и енергетски точки. Нивните „Телесни белешки“ емитираат вибрации кои во бранови течат преку рампата во гледалиштето и во заедништво со гледачите продуцираат главно состојби, емоции и атмосфера. Перформансот го започнуваат со излегувањето од една црна кутија, односно напуштање на хаосот и почетокот на човековата еволуција.

Сè во овој перформанс е насочено кон тоа преку телесната експресија да се слика душевната состојба низ аудиовизуелни сензации. Пленува едноставноста во нивниот приод кон градењето на сценските ситуации. Тука априорно е отфрлена „бомбастичноста“, а место неа сведоци сме на суптилна и флуидна креација. Нивната едноставност се очитува и во фактот што сами ги разместуваат малкуте сценски реквизити и градат нови сценски слики (примерот со најлонскиот под и бојата со која телата ќе добијат необични контури или кога најлонот ќе биде поставен вертикално како голема апстрактна слика, пред која и зад која агираат актерите); во овие ретки реквизити спаѓаат и виолончелото, светлечките платформи, а најпосле и провидната кутија во која исплетканите тела на перформерите наликуваат на огромен змијарник;

Во претставата, сепак како домнатно расположение се наметнува тегобноста, потем тагата, се отвораат и футуристички димензии, а присутна е и депресивноста заради галопирачката оттуѓеност во глобализирачкиот свет.

Во богатата визуализација на телесната присутност некогаш има асоцијации на античките скулптури, друг пат со своите тела перформерите се групираат и прават најразлични фигури како во уличната уметност. Сè на сè беше тоа редок и убав пример на физички театар во кој само по исклучок танцот преминуваше во извежбани акробатски движења. Главно, како што кажува и самото име на трупата, тоа беше МИМ, а не МИТ, односно движење/поддржување на дејства, а не приказна и нарација.

Втората претстава на фестивалот беше пантомимската изведба на Мето Јанакиевски под наслов „Скопје 63“ во продукција на Страница

театар. Станува збор за пригоден чин со кој се дава придонес кон сеќавањето на жртвите од скопската катастрофа од 1963-тата година. Многу поважно во случајот беше фактот што за прв пат во ролјата на пантомимичар настапува домашен изведувач кој во половина час манифестираше убави можности за овој театарски жанр, а кој е толку редок кај нас. Во само половина час беше реконструирано времето на несреќата преку видеопроекции и преку соодветни музички нумери и се разбира, преку пантомимата на актерот Јаникиевски, кој пленеше со својата харизматичност на ликот и движењата, како свидетел на настанот. Неговата креација емитираше топлина и трогателност, но и срдечност и отвореност во спомените за едно време. Овој носталгичен пантомимски настан се одигруваше според концептот и режијата на Трајче Георгиев.

Вистинско пријатно изненадување и доживување предизвика фестивалската премиера „Кабаре на апсурдот", буто-перформанс во режија на Марко Нектан од Србија. Претставата е резултат на осумдневната работилница и е првичен, но успешен обид за создавање на физички театар и театар на движења во кој се инкропорирани некои од обележјата на буто-техниката, но и на перформативната постапка. Резултатите се завидни во секој поглед при инсценирањето на темата за внатрешните пориви на човештвото и неговото „тетеравење" помеѓу кабарето и апсурдот. Играта на танчарите се одликува со многу грациозност и елеганција во движењата кои се разлеваат на сцената, но и во гледалиштето. Всушност, перформативната нишка на оваа претстава се огледа во фактот на инсценирањето на интеракцијата помеѓу танчарите и гледачите уште од самиот почеток, односно воведувањето на публиката во салонот, а при крајот на претставата, танчарите се движат меѓу гледачите и со благ допир ги инволвираат во акцијата. Што се однесува до присуството на буто-танцот или „танцот на темнината", кој подразбира сценски минимализам и редукционизам, овде тој поприма елементи на кабаретска субверзивност. Низ пластиката на ситните движења се изразува телесната контемплација и медитација, а наизменично доаѓа до израз индивидуалната пасионираност и сензибилитет на секој од танчарите. Навистина фасцинантен и пионерски потфат кој заслужува респект во секој поглед. Овој буто-перформанс ги подгрева надежите за наша сопствена, домашна партиципација и придонес во еден значаен сегмент на театарското творештво, како што е тоа физичкиот театар и театарот на движења и во неговите најсложени (буто) варијанти... Браво за идејата и концептот и за сите инволвирани во раѓањето/настанувањето на овој сценски перформанс и во надеж дека ова нема да биде негова единствена изведба и дома и во странство...

Жирито во состав: Тодор Кузманов, претседател и Снежана Коневска-Руси и Трајче Георгиев, членови, наградата за најдобра претстава и ја додели на „Мимоарт компанијата" од Хелсинки, Финска за претставата „Телесни белешки". Традиционален донатор на наградата е семејството Пацови од Бугарија, а овој пат тоа беше реплика на Златната маска од Требениште.

МЕДИТЕРАНТСКА КОМЕДИЈА СО СОВРЕМЕН ШМЕК БИТОЛА ШЕКСПИР ФЕСТИВАЛ – 2019

Седмиот по ред Битола Шекспир фестивал имаше чест да го отвори ХНК од Сплит со „Кротењето на фуријата". Режисерот, Иван Плазибат ја пресоздава оваа комедија настаната пред четири века во современа приказна со многу музика, танци и ренесансна разиграност и ведрина. Ова особено е видливо во „инсталираната" прва сцена на претставата, дивиот танц со многу сексуалност и еротичност на сестрите Бјанка и Катерина. Преку сценографијата, костимографијата, музиката, претставата се одигрува во современ контекст за да се доближи до гледачите. Публиката одлично ја прифати претставата со сите вообичаени пресврти, менувања на идентитети и останати бројни перипетии. Ката - sверот најпосле ќе биде преобразена во домашна мачка која преде и се умилкува, ама затоа Бјанка од заводлива и посакувана девојка која ја красат бројни доблести ќе се трансформира во безмалку „зла" жена! Сите актери во оваа претстава беспрекорно и високопрофесионално ја извршуваат својата задача, а овде ги наведуваме само имињата на двата парови: Катерина - Катерина Ромас, Петручио, Горан Мар-

ковиќ, Бјанка - Ана Марија Веселчиќ и Лученцо - Стипе Радоња. Ликовите од пред четири века и изведувачите од денес ги поврзува медитеранскиот сензибилитет, а претставата (тематски и содржински) потврдува, дека сепак најголема уметност е уметноста на животот!

На втората фестивалска вечер танчарската компанија од Италија ја изведе претставата „Леди Макбет“. Убав потег на организаторот на фестивалот да понуди еден поинаков приод кон толкувањето на Шекспир. Оваа танцова претстава се гради околу ликот на Леди Макбет која доминатно има проблем да ја испере крвта од своите раце. Се разбира, тоа е раширеното сфаќање за овој антологиски Шекспиров лик, но не е и единствената тема на претставата. Во текот на дејството се претставени нејзините односи со Макбет кои се поливалентни: поддршка, отфрлање, презир, барање утеха, омаловажување и навреди... Во претставата уште се вклучени и трите вештерки и најдобриот Макбетов пријател, Банко кој исто така ќе стане жртва во овој крвав пир. Танцот на гостинскиот ансамбл од Италија е течен и точен, метафора за сите слични насилства низ историјата. Светлото е фокусирано на крвавите круни што висат над танчарите. Претставата потврдува дека интелигенцијата на телото е највисоката интелигенција, а дека танцот е најкусиот пат од една до друга човекова душа. Најпосле, Леди Макбет, по кошмарите и несоницата заради направените злосторства, ќе се примири и тивко ќе згасне... Претставата допре до публиката со сета своја силина на телесната експресија и испровоцира апалузи, па и овации. Заслужена награда за прекрасната танцова изведба.

Несовршената танчарска компанија од Италија со синоќешната изведба на „Хамлет“ само ја завери и ја потврди својата изведувачка танчарска супериорност манифестирана во инсценацијата на „Леди Макбет“ од претходниот настап. Истата екипа, истата посветеност и верба во она што се прави на сцената. Ликовите се сраснати со изведувачите, дишат како еден и ја пренесуваат својата енергија кон гледалиштето. Во оваа едночасовна танцова претстава во една инстант варијанта се предочени круцијални сцени од антологиското дело „Хамлет“. Одеднаш тоа е и љубовна и семејна и државна и филозофска драма, но овој пат изразена преку танцот и кореографијата, преку движењата и телесната експресија која во случајот на италијанската трупа е моќна и понесувачка. Во сцените, како што се на пример - убиството на легитимниот дански крал (таткото на принцот Хамлет), узурпацијата на престолот и круната, но и женидбата со кралската вдовица, има од сè по малку: насилството, политика, морализирање. Иако сцената е празна преку односите на ликовите се реконструира данската држава како затвор, а зошто да не, и како своевидна лудница. Секој секого прислушкува и надгледува како во некоја современа полициска држава... Ова лудило ќе кулминира со завршната сцена кога истата ќе се исполни со труповите на: Клаудије, Гертруда, Лаерт и Хамлет. Еден историски циклус е завршен, до следниот, здравје! Инаку и во обете претстави учествува истата танчарска екипа предводена од Волтер Матеини и Ина Броек.

Со своите две танцови изведби гостите од Италија удрија печат на ова Седмо издание на БШФ, а особено ја плениија фестивалската публика, што секако е и порака за вклучување на ваквиот тип на претстави и во секое наредно издание!

На четвртата фестивалска вечер, театарската трупа од Шпанија ја изведе дуо драмата „Јулија и Офелија доживотни самоубиства“ пишувана според антологиските ликови на Шекспир, но која е сепак авторски текст на Хулио Рохас во која се повлекуваат некои паралели на ликовите со нашето современие. Тоа беше сосем необична претстава во која антологиските женски ликови, Јулија и Офелија ги толкуваат актери, а повремено како на сцената да агираат и нивните партнери, Ромео и Хамлет. Концептот и самата изведба делуваат по малку дубиозно и факултативно, расплинето и недоволно згуснати, провокативни и интригантни. Како втора претстава во придружната програма беше изведена „Шекспиријада“ на студенти од класата по актерска игра на проф. Дејан Пројковски на Универзитетот ЕСРА од Скопје не предизвикувајќи поголеми доживувања, освен можеби евидентната желба на протагонистиеи зведувачи за целосно вложување во инсценацијата на клучни сцени од Шекспировите дела...

„Розенкранц и Гилденстерн“ се мртви беше изведена како копродукција на три театри од Романија. Режисерот, Тапасто Ерно интервенира во текстуалната предлошка и ја пресоздава оваа претстава. Во секој случај со своите интер-

„Кротењето на фуријата“ - ХНК Загреб

венции, па и со кастингот на ролјите тој создава сосем оригинално дело и прочит на текстот на Стопард. Уште на почетокот на претставата Розенкранц и Гилденстерн се мртви, тие ќе се придигнат за да ја раскажат својата приказна, приказната за два маргинални ликови во Шекспировиот „Хамлет“, но кои не се без своја задача и функција во историскиот тек. Инаку, тие ќе бидат погубени заради замената на писмото што пристигнува до англискиот крал, а која ја прави Хамлет. Претставата кулминира, а со тоа и завршува со играта со паричката при што секогаш „...паѓа глава“. И навистина, овде паѓаат многу глави. Убаво и занимливо театарско доживување романскиот драмски ансамбл ѝ приреди на фестивалската публика поаѓајќи од апсурдниот текст на Том Стопард.

Битола Шекспир фестивалот завршува со изведбата на „Крал Иби“ во продукција на Драмскиот театар од Скопје. Вклучувањето на оваа претстава се базира на фактот што основната приказна во овој текст на Жари е, всушност, сижето на Шекспировиот „Макбет“, а освен тоа режисерот Васил Христов дополнително вметнува и многу други текстови и сцени од антологиските дела на Шекспир.

Покрај „Шекспиријадата“ на студентите од ЕСРА, во придружната програма драмска група од гимназијата „Ј. Б. Тито“ од Битола ја заплисна публиката со свежина изведувајќи колаж од извадоци од Шекспировите дела под насловот „Го мразам Шекспир“, а беше одржана и промоцијата на преводот на книгата „За милоста кај Шекспир“ од Питер Брук. Преведувач на книгата е Дарко Јан Спасов, а промотор беше драматургот Билјана Крајчевска.

ФЕСТИВАЛ НА КАМЕРНИОТ ТЕАТАР „РИСТО ШИШКОВ“ – 2019

ПОБЕДНИК Е АКТЕРОТ ДРАШКО ЗИДАР ОД ХРВАТСКА

Дваесет и седмиот ФКТ „Ристо Шишков“ во Струмица што традиционално започнува на денот на независноста на Републиката во пет фестивалски денови донесува интересна програма од камерни театарски остварувања од земјава, како и по една претстава од Бугарија и од Хрватска. Фестивалот годинава имаше чест да го отвори Драмскиот куклен театар од Враца, Република Бугарија, инаку театар кој досега има долга и плодна соработка со фестивалот, а актерот од истиот, Анастас Поп-Димитров, е еден од добитниците на единствената награда, медаљон со ликот на патронот Ристо Шишков. Гостите од Бугарија ја изведоа претставата „Убавицата и Кнезот“ работена според новелата „Сонот на чичкото“ од Достоевски, а во режија на Николај Пољаков. Претставата ја раскажува приказната за подемот и падот на Марија Александровна и нејзиниот дом. Во изведбата на гостинскиот ансамбл не проструи поевидентно креативно присуство и истата на тркалезната маса на критиката беше оспорена како недокрај исцелизирана претстава и покрај, во суштина, добрата актерска екипа и уште порелевантниот автор на постановката, Николај Пољаков.

На Втората фестивалска вечер гостите од театарот од Вировитица, Република Хрватска ја изведоа „Аудиенција“ од Вацлав Хавел во режија на Дражен Ференчина. Оваа моќна сатира за механизмите со кои власта ги подјармува обичните луѓе и прави жртви од нив е интригантна и по тоа што покажува колку самите придонесуваме за општата слика. Имено, низ играта на двајцата протагонисти евидентно е дека едниот од нив од страв за својата сопствена позиција активно придонесува за одржувањето на таа иста власт и здушно соработува во уништувањето на нејзините неистомисленици. На удар се интелектуалците, односно писателите и другите уметници што е јасна алузија на сопствената судбина на авторот на текстот, Вацлав Хавел. Актерите Драшко Зидар и Горан Коши во седумдесетина минути актерски моќно и маестрално низ еден сценски, но и актерски редукционизам ја раскажаа оваа универзална и сеприсутна тема сугестивно, точно и без никакво преигрување, оставајќи силен впечаток кај публиката.

Театарот од градот домаќин – Струмица на фестивалот настапи со „Шепоти од вода“ од Горјан Милошевски во режија на Срѓан Јаниќијевиќ. Темата на претставата е од областа на екологијата и е поттикната од случувањата околу рудниците на смртта во Иловица, но истата се трансформира во една универзална тема за неодговорноста и уништувањето на планетата, односно одземањето на иднината на младите генерации. Режисерот Јаниќијевиќ со своите соработници создава претстава во постмодернистички стил, што ќе рече, претстава со противречности, со цитати, колажност и други средства, како на пример, оригиналниот елемент на сценографија што се темели на необичното светло и испарцијализираност на сцената со квадрати во кои се одигрува предавството и смртта на протагонистите. Оваа драмска предлошка е магнетно привлечна за актерската екипа која се втурнува во авантурата на сценското истражување со полн капацитет и посветеност. Сето тоа резултира со убаво профилиран театарски чин кој на публиката ѝ испраќа сигнали на тревога и предупредување. Така, театарот не е само нем свидетел на настаните, туку се поставува во активна позиција и ангажираност. Во овој проект на струмичкиот театар несебично се вложуваат Јулија Милкова, Јасмина Вучкова, Анкица Бенинова, Коста Ангов, Игор Тодоров, Стојан Велков-Трн и Бранко Бенинов.

„Стаклена менажерија“ од Тенеси Вилијамс ја изведе Народниот театар од Охрид. Режисерот на оваа постановка, Софија Ристевска-Петрушевска која и досега е позната по својот оригинален режиски ракопис низ кој радикално ја преобразува и иновира драмската предлошка и овде не се изневерува себеси. Со редуцирање на текстот таа сочинува згусната претстава од круцијалните моменти и драмски судири во делото низ кои се пробива човековата природа, односно несреќите во едно семејство, но и обидот за триумфот на хуманоста токму во таквите сложени околности, како што е тоа хендикепираната ќерка во инвалидската количка, ојадената мајка во претераната и несоодветна грижа

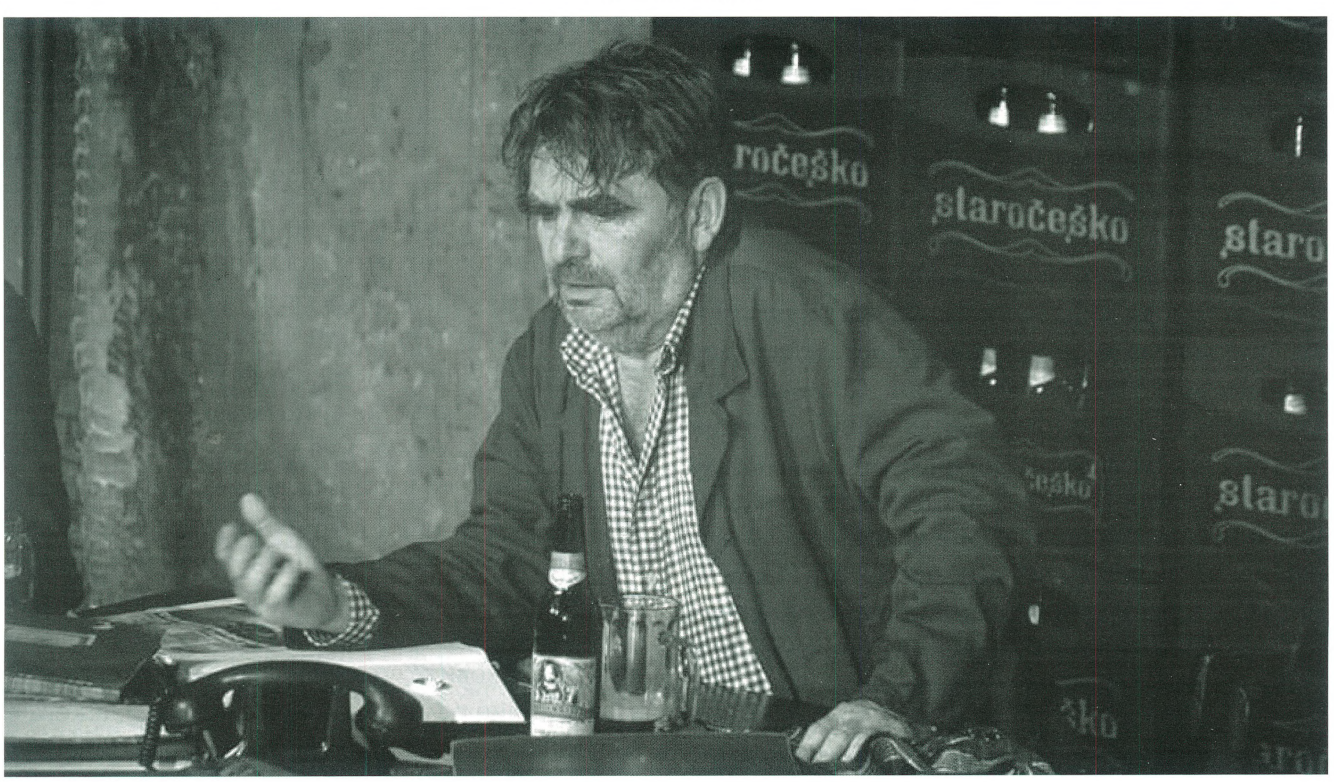
за семејството оставена од сопругот (кој овде пак е присутен на фотографијата поместена на средината на сцената), грижливиот брат и случајниот пријател кој дополнително ги изострува и онака деликатните односи. Ликот на мајката го толкува актерка што го зајакнува нејзиниот деспотски однос кон сопствените деца. Во „Стаклена менажерија“ солидни актерски креации понудуваат: Никола Тодоровски, Стрезо Стаматоски, Андријана Билаловиќ-Тодоровска и Филип Кипровски.

„Семејни приказни“ од современата српска драмска авторка, Биљана Србљановиќ ја изведе Прилепскиот народен театар во режија на Милош Андоновски. Режисерот ја склопува претставата во неколку сцени кои прават еден мозаик на насилството, патријархалното воспитување и воопшто односи кои се од типична балканска провениенција што значи разбирливи и блиски и овде кај нас. Во една перветирана драмска ситуација во која децата играат деца, но и нивните родители, а еден од ликовите толкува и куче се создаваа драмски судири од тектонско значење, но притоа прикажани со еден суптилен и флуиден режиски и сценски јазик со многу лиричност и трогателност кои пленат и восхитуваат. Значи, тоа е мал камерен театарски проект кој едноставно е продуктивен и ефектен. Актерскиот квартет во оваа претстава го сочинуваат: Јасмина Мицоска-Станкоска, Илија Волчески, Катерина Чакмакоска-Клинческа и Димитар Црцороски.

Претставата на Кумановскиот народен театар „Недоразбирање“ од Ками донесува, во режиска смисла и во вкупната инсценација (режисер е Драгана Таневска, сценограф, Сергеј Светозарев, драматург Сашо Костовски, костимограф Ванчо Василев), една мачна и мрачна визура во која се прпелкаат двата лика на Мајката и Ќерката со изопачен, злосторнички ум. Во својот пансион тие ги убиваат своите богати гости, а последен во таа низа ќе биде нивниот сопствен син кои тие нема да го препознаат по долгото отсуство. Приодот во инсценацијата на оваа морбидна приказна режисерот Таневска го сведува на претерана илустративност, па и буквалност. Сè тука е обвиткано со една црна гама без обид за контрасти и изнаоѓање на лирските моменти на болката, мечтите, спомените... Сепак со својата актерска партиципација, Александра Михајловска, Кети Дончевска-Илиќ, Сања Русеска, Никола Наковски и Марко Трајковиќ успеваат да го задржат вниманието на гледачите освојувајќи ги нивните симпатии.

Малиот драмски театар од Битола се претстави со „Мис на предградието“ од Мартин Мекдона во режија на Нико Горшич. Беше тоа еден типичен камерен театарски формат во кој

Драшко Зидар



а критиката и публиката ја воодушевува со неговата моќ од диригентскиот пулт да создава брилијантни комбинации, секогаш со огромно влијание врз драмското дејствие на музиката. Тенорот Ифрим Космин беше третата осовина која ја движеше убавината на оваа претстава. Одличен драмско-спинто тенор кој има широк дијапазон на улоги и настапува на повеќе сцени во светот. И останатите солисти, оркестарот и хорот, го дадоа својот максимум. Сè на сè, убава претстава. Публиката френетично аплаудираше, поготово по изведбата на „Аријата на лудилото“ во изведба на Ана Дурловски.

18.5.2019 г.

Риголето - Џузепе Верди

диригент: Алесандро д' Агостини (Италија), режисер: Нина Најденова (Бугарија)

сценограф: Живојин Трајановиќ, костимограф: Марија Пупучевска, кореограф: Саша Евтимова, Киро Павлов, светло-дизајн: Милчо Александров, концерт-мајстор: Јане Бакевски

Настапија: Риголето - Алберто Газале (Италија), Џилда - Линда Кампанела (Италија), Војводата од Мантова - Ифрим Космин (Романија), Спарафучил - Владимир Саздовски

Мадалена - Ирена Кавкалевска, Монтероне - Ернес Ибраимовски, Гроф Чепрано - Диме Петров, Графица Чепрано - Катерина Стојановска, Маруло - Драган Ампов, Борса - Дејан Стоев, Џована - Ана Ројдева, Паж - Десанка Глигоријевиќ, Офицер - Димитар Кожухаров

„Риголето“ претставува една од најубавите музички драми, имено либретото е пишувано според расказот на Виктор Иго „Кралот се забавува“ или некаде се среќава како „Човекот кој се смееше“ изобилува со прекрасни арии, дуети, како и познатиот квартет на крајот од претставата. Нашиот „Риголето“ помина со вообичаената сценска постановка, и во оваа претстава имавме одличен диригент, Алесандро Д'агостини од Италија, инаку познат на нашата публика од неговите поранешни ангажмани во нашата куќа. Насловната улога ја интерпретираше гостинот од Италија Алберто Газале, баритон со одлична боја, убав глас, но ја преигруваше улогата, премногу се форсираше со непотребни сценски движења, така што на моменти тоа се чувствуваше негативно, како на сцената, така и во публиката. Ликот на Џилда, ќерката на Риголето, во изведба на Линда Кампанела од Италија, не ги оправда очекувањата, со еден збор сме гледале и сме слушале и многу подобри Џилди на нашата сцена. Останатите солисти, оркестарот и хорот сосема коректни, под водството на маестро Д'агостини.

22.5.2019 г.

Боеми - Џакомо Пучини

диригент: Оливер Балабурски , режисер: Дејан Прошев, сценограф: Зоран Николовски

костимограф: Марија Пупучевска, светло-дизајн: Јакуп Јакуп, концерт-мајстор: Верица Ламбевска

Настапија: Родолфо - Иван Момиров (Бугарија), Мими - Цветелина Василева (Бугарија), Марчело - Валдис Јансонс (Латвија), Шонар - Андреа Sayпа (Италија), Колин - Владимир Саздовски

Музета - Катерина Стојановска, Беноа - Невен Силјановски, Алчиндор - Борко Бицовски

Парпињол - Јане Дунимаглоски, Граничар - Димитар Кожухаров, Офицер - Диме Петров

„Боеми е опера во четири чина. Либретото на операта се базира на романот „Животот на боемите“ од Хенри Мургер. Светската премиера на операта е одржана на 1. февруари 1896 г. во Торино, Италија, а ја диригирал тогаш младиот Артуро Тосканини.

Нашета „Боеми“ е претстава од нашите најнови продукции, со нова режија, сценографија, костими. Ја водеше нашиот диригент Оливер Балабурски кој својата кариера ја започна во нашата куќа, а веќе подолг период живее и работи во Канада. Во водењето на претставата се покажа долгогодишното искуство на Балабурски, кој солидно и со „нерв“ командуваше со не баш така лесната партитура на Пучини. Во главните улоги настапија нашите добри познаници Цветелина Василева и Иван Момиров од Бугарија. За жал беа далеку под очекувањата, затоа што сме ги гледале во многу подобри изданија. Како да беа индиспонирани, па повеќе пееја на искуство и техника. Другите двајца гости Валдис Јансонс од Латвија и Андреа Sayпа од Италија, исто така биле веќе на нашата сцена, беа коректни во своите помали ролји. Најдобар впечаток остави нашиот Владимир Саздовски во

улогата на Колин, кој слободно можеме да истакнеме, дека прераснува во одличен бас.

28.5.2019 г.

Травијата - Џузепе Верди

диригент: Филип Павишиќ (Хрватска), режисер: Верена Штојбер (Германија) , сценограф и костимограф: Софија Шнајдер (Германија), кореограф: Саша Евтимова, светло-дизајн: Васко Лисичов, концерт-мајстор: Климент Тодороски

Настапија: Виолета Валери - Сања Керкез (Србија), Алфред Жермон - Благој Нацоски, Жорж Жермон - Отар Накашидзе (Грузија), Флора - Николина Јаневска, Анина - Александра Лазаровска Василевски, Барон Дуфол - Кристијан Антовски, Маркиз Д' Обињи - Драган Ампов

Гастон - Никола Стојчевски, д-р Гренвил - Борко Бицовски, Џузепе - Игор Гиновски

Комесарио - Ернес Ибраимовски

„Травијата" е опера во три чина од Џузепе Верди. Либретото е напишано од Франческо Марија Пјаве. Приказната се базира на новелата „Дамата со камелии" од Александар Дима, синот. Првата изведба е во Венеција на 6 март 1853 година во Театро „Ла Фениче".

„Травијата" исто како и „Лебедово езеро" се посебни феномени во нашата оперска куќа. Имено, „Травијата" е најпопуларната, најизведувана, најпосетена претстава, не само на Мајските вечери, туку и во редовниот репертоар. Во досегашните години на фестивалот изведувана е 45 пати! Што значи „отсуствувала" само два пати. Во оваа претстава de facto, има само три главни ролји, Виолета Валери и синот и татко-то Алфред и Жорж Жермон. Далеку од тоа дека сакаме да ги омаловажиме останатите улоги, меѓутоа, дејствието 70 % се одвива помеѓу овие три лика. И овде имавме „познати" гости во ликот на Сања Керкез, алијас куртизаната Виолета Валери или популарната La Travijata. На Сања Керкез навистина ѝ „лежи" оваа улога, и гласовно и физички. Ја отпеала повеќе пати на различни сцени во светот. Алфред Жермон го толкуваше нашиот „Италијанец", Благој Нацоски. Тој како и Сања би рекле, рутенерски ги исполнија своите улоги, на задоволство на публиката. Баритонот Отар Накашидзе од Грузија, во улогата на Жорж Жермон ни откри моќен глас, со убава боја, но премногу го форсираше својот моќен глас.

„Боеми"

„Аида“

31.5.2019 г.

АИДА - Џузепе Верди

(Реприза)

диригент: Диан Чобанов (Бугарија), на сцената на НОБ пренел и адаптирал: Дејан Прошев

кореограф: Луиза Балдинети (Италија), светло-дизајн: Васко Лисичов, ас. кореограф: Саша Евтимова, Никола Мараподи (Италија), концерт-мајстор: Верица Ламбевска

Настапија: Аида - Олга Романко (Русија), Радамес - Ѓорѓи Цуцковски, Амнерис - Ирина Долженко (Русија), Рамфис - Владимир Саздовски, Фараон - Александар Стефаноски, Амонасро - Анџело Веча (Италија), Главна свештеничка - Александра Лазаровска-Василевски

Гласник - Дејан Стоев

Балетски солист: Ивана Коцевска

Машки балетски ансамбл на НОБ

За затворање на фестивалот, се одржа реприза на спектакуларната „Аида“, но овој пат со друг диригент и со поинаква солистичка постава. За жал, мораме да констатираме дека оваа солистичка постава не одговори сосема на барањата што ги поставува оваа комплексна партитура. Освен некои поединци кои се трудеа да се покажат во што подобро издание, повеќето или не соодветствуваа со своите гласови за дадените улоги и се мачеа и себе и публиката. Сè на сè, изостана впечатокот од првата изведба на 9 мај, за отворањето на Мајските вечери.

OFF PROGRAMA

20.5.2019 г.

АНА БОЛЕНА - Гаетано Доницети

Лирска трагедија во два чина

Проекција на отворено на платото пред Националната опера и балет, по повод одбележување на 150-годишнината од основањето на Виенската државна опера

(Во соработка со Австриската амбасада во Скопје)

диригент: Евелино Пидо, режисер: Ерик Џеновезе, сценографија: Жак Габел и Клер Штернберг, костимографија: Луиза Спинатели, светло: Бертранд Кудерк, кореографија: Јоханес Хајдер, хорски диригент: Томас Ланг

Гаетано Доницети со премиерната изведба на „Ана Болена“ во 1830 година во Милано постигнал триумф од невидени размери. Делото, кое е препознатливо по изобилството мелодии и привлечна музичка драматика, успеало во краток временски период да биде вклучено на репертоарот на многу оперски куќи, низ светот. Има причина зошто главните улоги – англиска-

та кралица Ана Болена која паѓа во немилост на својот сопруг, нејзината дворска дама и нова љубовница на кралот, Џејн Симор, Хенри VIII и лордот Перси до ден-денес се на листата најпосакувани улоги за многу врвни оперски пејачи. Во април 2011 година, „Ана Болена“, како една од водечките белканто-опери беше за прв пат изведена во Виенската државна опера.

Ваквата изведба, беше обид, да им се дологви на љубителите на оперската уметност како се продуцираат претставите во една од најпрестижните оперски куќи во светот, Виенската државна опера. Претставата изобилуваше со беспрекорна сценографија, совршени и скапи костими, одлична изведба на оркестарот и хорот, а кај солистичката екипа отскокнуваше Ана Нетребко, носителката на насловната улога и еден од водечките сопрани во светот. За жал, добрата идеја не наиде на интерес кај нашата публика, бидејќи на платото пред НОБ се собраа мал број на гледачи да ја проследат проекцијата.

АНА ЛИПША - ТОФОВИЌ
„БОЖЕСТВЕНА СИМБИОЗА“

Изложба на реставрирани фотографии од животот и делото на оперската Дива, Ана Липша-Тофовиќ, по повод 65 години од премиерата на операта „Аида“ во Македонскиот народен театар-Скопје

Премиерата на „Аида“ е одржана на 16 јули 1954 година и по тој повод, а во соработка со Заедницата на Хрватите во Република Македонија, Хрватската Матица на иселеници и Советот на Македонското национално малцинство во Град Загреб, во фоајето на НОБ се отвори гореспомнатата изложба. На отворањето се обратија претставници на споменатите здруженија. Текстот за каталогот на изложбата, го напиша д-р Александар Трајковски, а фотографиите ги изработи, Влахо Бранѓолица.

-Цитат од каталогот за изложбата

ПРВАТА ДАМА НА МАКЕДОНСКАТА ОПЕРА

Ана Липша – Тофовиќ (1926 - 2012) е оперска пејачка, првенка на Македонската опера и еден од нејзините основоположници. Голема уметница, која со целиот свој уметничко-креативен капацитет, како носител на железниот алтовски и мецо-сопрански фах, стрпливо, посветено и со многу љубов, безрезервно се вложува во мисијата на градење и развој на македонската оперска куќа, но и на современата македонска музичка култура, воопшто, втемелувајќи се како еден од нејзините носечки столбови, особено во првите децении по ослободувањето.

Родена е во Сисак, Република Хрватска, а своето музичко образование, под менторство на најпознатите хрватски вокални педагози го стекнува на Конзерваториумот во Загреб, каде што ја има реализирано и својата прва оперска улога – Олга во „Евгениј Онегин“ на Радио Загреб, под диригентство на Ловро Матачиќ. Токму во домот на Матачиќ во Загреб, се запознава со Петре Богданов – Кочко, кој откако ја слушнал како пее, ја поканил да дојде во Македонија и да стане дел од штотуку формираната Опера.

Во Скопје пристигнува на 1 март 1948 година, а веќе на 14 март настапува како Мама Лучија во операта „Кавалерија рустикана“. И, оттогаш па наваму, сè е историја.

д-р Александар Трајковски

Сузана Вренцовска

59. ФЕСТИВАЛ „ОХРИДСКО ЛЕТО“

Драмската програма на 59. „Охридско лето“ посветена на големиот драмски писател Горан Стефановски

Драмската програма на 59. фестивал понуди квалитетни театарски претстави со исклучително добри театарски куќи кои внесоа свежина на фестивалот и оставија силен печат врз публиката. Една нова програма за Охридско лето 2019 година посветена на човекот којшто е заслужен за генерации и генерации театарски уметници, Горан Стефановски. За него Охридско лето беше нешто посебно, Охрид беше нешто посебно.

Оваа година на фестивалската сцена се најдоа претстави од: Словенија, Хрватска, Македонија, Казахстан, Турција, и Србија.

Драмската програма на годинешново фестивалско издание започна со претставата **„Самрак на боговите“** во изведба на СНГ Драма, Марибор, интересен ансамбл којшто е во голем подем, а има и многу млади квалитетни актери кои успешно ја градат својата кариера. „Самрак на боговите“ во режија на еден од најпродуктивните хрватски режисери Далибор Матаниќ, обработува исклучително тешка тема, фашизмот и безнадежните позиции и страдања на човекот во тоа време, но и покрај тоа, актерите со својата извонредна театарска игра, на сцената во Центарот за култура „Григор Прличев“ создадоа автентична театарска магија што беше наградена со бурни аплаузи.

-Оваа претстава не случајно е тука. Повикана е на неколку фестивали, веќе освои награди, и не случајно ја покануваат бидејќи обработува една посебна тема, доаѓањето на фашизмот во Германија и случувањата во тоа време преку приказната на едно семејство. Сметам дека има толку многу работи што личат на денешното време и публиката може да го препознае тоа, вели селекторот на драмската програма Александар Поповски.

Лесна и приемлива театарска претстава, но со повеќеслоен текст, кој во себе крие приказни и отвора многу прашања, донесоа премиерно

„Самрак на боговите“ - СНГ Марибор

актерите на Драмскиот театар, во рамките на драмската програма на фестивалот „Охридско лето“. Премиерната изведба на театарската претстава **„Несоодветно за на работа“** од Луси Кирквуд, во режија на големиот холивудски актер и режисер Доналд Ворен Мофет, прикажа серија екстремно луцидни и на повеќето од нас многу познати и блиски сцени од медиумското секојдневие.

Како што истакна режисерот Мофет, Драмскиот театар од Скопје е извонреден театарски ансамбл којшто се карактеризира со длабока посветеност и извонреден талент во работењето.

- Првпат работам претстава во која имам улога на режисер на странски јазик и мислам дека сработивме одлична работа со екипата на Драмски театар, Скопје. Би сакал да се вратам повторно овде и да работам со Драмскиот театар кој според мене е неоткриен скапоцен камен. Актерите покажуваат длабока посветеност и извонреден талент во работата што ја работат, рече Мофет.

Според директорката на фестивалот *Охридско лето*, Наташа Поповиќ, од огромно значење за самиот фестивал е носењето премиери во рамките на драмската програма.

-Она што можеше да го види театарската публика се актуелни општествени прашања и преживирања. Тематско покривање на проблемите и прашањата на маргинализираните општествени групи во современиот театар кое е сеприсутно од повеќе причини, потребата од општествено ангажиран театар кој има цел да поттикне на размислување и да провоцира јавно мислење, и став за прашања блиски до маргинализираните општествени групи, вели Поповиќ.

Романтичната комедија **„Сон на летната ноќ“** напишана од перото на големиот англиски драмски алхемичар Вилијам Шекспир, во режија на Џон Блондел беше одиграна на сцената „Долни Сарај“ од извонредните актери на Руските драмски театар „Станиславски“ од Караганда, Казахстан.

„Сон на летната ноќ“ ги прикажа авантурите на четири млади атински љубовници и група аматерски актери, нивното дејствување со кралот на Атина, Тезеј, кралицата на амазонките, Хиполита и со самовили кои населуваат една месечево осветлена шума. Претставата е една од најпопуларните Шекспирови дела за сцена и е широко изведувана насекаде низ светот.

-Претставата е развиена и базирана на пластичен вокабулар помешан со модерна музика, стил, игра, костимографија, романса во самата игра, комедија на играта, длабока психологија како и некои темни аспекти. Ова не е само

„Сон на летната ноќ“ - Руски драмски театар „Станиславски“ - Казахстан

клише или едноставен хумор, туку има и подлабоки психолошки импликации, вели режисерот Блондел.

Според него, има неколку работи што играат улога тој да се враќа повеќепати во Македонија и тоа со делата од Шекспир.

-Прво Шекспир по мене претставува и постана еден заеднички јазик за сите, потоа ги познавам делата на Шекспир, сум гостувал во Албанија, овде во Македонија, во Казахстан театарот ме ангажира поради моите специфични искуства, така што во лето, секогаш Шекспир е актуелен, луѓето го знаат ова место, го сакаат ова место, и токму на овој јазик со овој режисер и оваа публика се случи нешто прекрасно. Од друга страна Шекспир секогаш е голем предизвик и уживање, секогаш неговите дела предизвикуваат интерес, самата игра нуди прекрасни сцени, дијалози, игра, при што се трага по нови околности и уживања. Освен тоа за овој театар ова е првпат да ја изведува „Сон на летната ноќ“ од Шекспир овде, и тоа предизвикува возбуда, додава Блондел.

Народниот театар Истанбул ја донесе „Буре Барут“ на Дејан Дуковски, претстава што е прикажана во многу европски земји и пошироко. На сцената „Долни Сарај“ турскиот драмски ансамбл покажа дека **„Буре-Барут“** , хиперреалната алегорија на балканскиот социо-културен стереотип е, всушност, карактеристична и за останатиот дел од светот, па и за Турција.

Секоја од вкупно 11-те сцени во „Буре барут“ беше самостојна и секогаш еден од ликовите од претходната го имаше и во следната сцена, при што тие ликови-провлекувачи, како да обединуваа една виртуелна целина.

Како што појасни режисерот, Јилдирај Шахинлер, кој е и актер во „Буре Барут“, но и уметнички директор на Народниот театар Истанбул, со цел да се долови приказната, направена е и мала импровизација, како што рече, со дозвола од драматургот и од самите актери.

-Со текстот на драмата се запознав преку филмот „Буре барут“, согледувајќи дека текстот и сценариото за претставата и тоа како ја отсликува и Турција. Мојот пристап е да работам преку импровизации, се разбира со дозвола на драматургот, така што вметнати се одредени измени, а претставата е адаптирана така што сметам дека се работи за извонредна изведба. Фестивалската публика можеше да види турска претстава, поинаква изведба на „Буре барут“, појасни тој.

Народниот театар од Битола со својата маестрална актерска игра го донесе Еврипид на сцената преку театарската престава **„Бакхи-краток преглед на распадот“** извонредно режирана и адаптирана на современиот свет под палката на Игор Вук Торбица.

Директорот на Битолскиот народен театар, Иван Јерчиќ, вели дека голема е честа, но и задоволството да се работи со еден ваков исклучително добар режисер.

„Бакхи–краток преглед на распадот“ е претстава на еден од најнаградуваните режисери во регинот во моментов, Игор Вук Торбица. Тоа се потврдува и со еден натпис што го прочитав за него дека во неговата биографија постојат повеќе награди отколку претстави што ги има изрежирано во неговата кариера. Затоа, јас и Илина Чоревска не се двоумевме да го поканиме и огромно е задоволството што тој прифати да работи во нашиот театар. Тоа на некој начин беше своевиден гарант за квалитетот на претставата и новото кон кое се стремиме ние во Битолскиот народен театар. „Охридско лето“ е еден голем, реномиран фестивал на којшто ни е задоволство да доаѓаме секоја година. Нашата идеја е секоја година да се претставуваме со што поквалитетна претстава, појаснува Јерчиќ.

Според Илина Чоревска, уметнички директор на Битолскиот народен театар и еден од актерите што игра во драмата, годинава овој театарски ансамбл на „Охридско лето“ го носи најдоброто, проект којшто, како што вели, го зближил актерскиот тим што работел на самата претстава.

-„Бакхи-краток преглед на распадот“ е претстава која кореспондира со светската театарска сцена и која во секој случај провоцира и поставува прашања. Станува збор за современ пристап на еден текст од Еврипид што само мајстор како Игор Вук Торбица може да го направи актуелен како денес. Ова е претстава на македонскиот, на балканскиот, на светскиот идентитет, претстава која зборува за оттуѓеноста на луѓето, за суровоста, која на крајот ќе каже дека и системот, и боговите се мртви. Игор Вук Торбица е режисер којшто треба да го посака секој театарски тим затоа што е исклучително интелигентен каква што е и претставата. Ние како тим

„Каде е пиштолот“ - Народен театар од Охрид

се зближивме додека ја работевме претставата. Отворивме прашања секој кај себе и општо како театарски ансамбл, бидејќи тој многу провоцира во текот на работата и мислам дека станавме поголеми пријатели, а истовремено и поголеми актери, ако можам така да се изразам, бидејќи кога ќе осознаеш некои нови работи за себе, тогаш отвораш и нова етапа во актерскиот занает, вели Чоревска.

Како дел од драмската програма беше и претставата **„Каде е пиштолот“** од Габор Ѓорej, во режија на Дејана Николовска, а во изведба на Народниот театар од Охрид.

Охридските актери: Горан Стојаноски, Никола Тодороски, Адријана Билаловиќ-Тодороска, Ивица Цонев и Стрезо Стаматовски на мошне сатиричен начин ја доловија човечката дуална природа, играјќи помеѓу позициите на репресор и потчинет низ петте ликови кои го носат дејството.

Загрепскиот младински театар од Хрватска ја изведе театарската претстава **„Хадерсфилд“** од Угљеша Шајтинец, а во режија на Рене Медвешек.

Претставата ја постави темната и многу трогателна приказна од реалноста, за една триесетгодишна генерација која тешко ги остава зад себе последиците од војната и не гледа подобра иднина. Во едни такви околности, во време на потполно распаѓање на моралните и материјалните вредности, дури и дождливото јоркширско предградие изгледа како ветена земја. Еден од најперспективните млади балкански актери Дадо Чосиќ, ја игра главната улога во претставата, ликот на Рац, фрустриран млад човек што се враќа во родниот Карловац и таму ги убива деновите не работејќи ништо, освен пиењето алкохол, караниците со таткото и површниот љубовен однос со малолетната сосетка.

-Секој од нас има некој што замина. На пример, и мојата мајка која е припадник на средната генерација замина. Но и многу млади масовно ги напуштаат своите родни земји во потрага за нешто подобро, нешто поубаво. „Хадерсфилд“ според мене, всушност, е претстава за останувањето дома, за некаква перспектива. Во целиот јад и чемер што е втемелен во претставата, некаде на крајот има некаква светла перспектива, и на крајот, таа средба што би можела да се случи доколку ние кои остануваме инсистираме на тоа. Промените тргнуваат од самите нас и единствено така може да го промениме светот, театарот и сè друго, вели Чосиќ.

Годинешното „Охридско лето“ заврши со маестрална изведба на театарската претстава **„Одисеј“** на Античкиот театар во Охрид, така како што наликува на еден фестивал кој е највисок ранг во семејството европски фестивали и кој секоја година ги носи најдобрите проекти

од областа на класичната музика и театарската уметност.

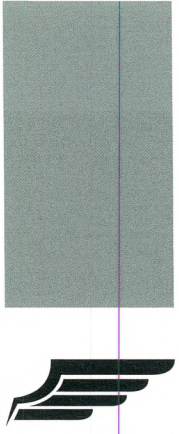
Претставата чиј текст беше напишан од големиот македонски драмски писател Горан Стефановски, извонредно режирана од Александар Поповски, остави силен впечаток врз преполниот амфитеатар. Актерите во овој копродукциски проект од театрите „Гавела“ од Загреб, „Улисис“ од Бриони, Српскиот народен театар од Нови Сад, „Драма“ од Марибор, „Ателје 212“ од Белград, Стериин театар и Театар „Навигатор“ од Скопје, ги откажаа нивните театарски ангажмани во изминатиот период само за да бидат дел од оваа претстава каде што покажаа врвна актерска игра, позитивна енергија и донесоа силни пораци.

„Одисеј“ е претстава што го долови враќањето дома на еден човек, во својата татковина, во својот двор, под својата маслинка.

- Желба ми беше заради Горан оваа претстава да ја играме во Охрид, и тука, на своевиден начин, тој да ја најде својата Итака. „Охридско лето“ е нов почеток на едно ново Одисеево патување, вели режисерот Поповски.

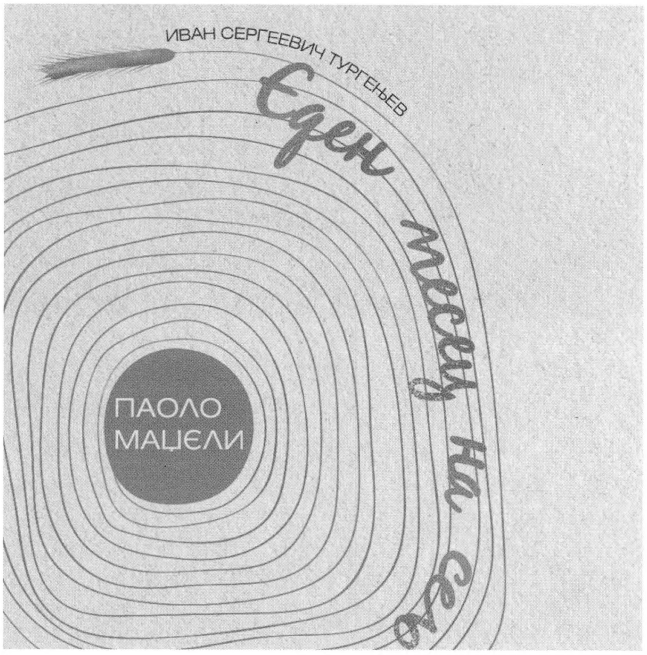
Режисерот Поповски и драматургот Дора Делбијанко препознаа во тектот на Стефановски простор за иронично отстапување од митот, за пародијата, фарсата, па дури и бурлеската. „Одисеј“ е еден вид потсмев на Одисеј, кој го иронизира трагичниот писедестал, а истовремено ја задржува и драмската тензија, полемизирајќи притоа за темите на војната, геноцидот, силувањата на жени во војна, поствоениот хаос и цивилизациската пропаст како последица на воените пустошења.

Драмската програма на 59. „Охридско лето“ беше посветена на големиот драмски писател Горан Стефановски, кој почина во ноември минатата година, но остави силен печат врз македонската драма.



ПРОГРАМА ЗА ТЕАТАРСКАТА СЕЗОНА 2018/2019

НУ МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР



ЕДЕН МЕСЕЦ НА СЕЛО

Автор: Иван Сергеевич Тургењев
Режисер: Паоло Мацели
Премиерна изведба: Сабота, 29 Септември 2018 г.
Драматург: Жељка Удовичиќ
Превод: Катерина Коцевска
Извршен продуцент: Симона Угриновска
Сценограф: Лоренцо Банчи
Костимограф: Мануела Паладин
Композитор: Љупчо Константинов

Улоги:
Аркадиј Сергеич Ислаев, богат земјопоседник - ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ
Наталија Петровна, негова сопруга - САШКА ДИМИТРОВСКА
Коља, нивни син - ЛУКА СОФРОНИЕВСКИ / ДИМИТАР ИЛИЈЕВСКИ / АЛЕКСАНДАР ЦВЕТКОВСКИ (дете)
Вера Александровна, млада девојка (штитеничка на семејството) - ДАРЈА РИЗОВА
Ана Семјонова Ислаева, мајка на Ислаев - КАТЕРИНА КОЦЕВСКА
Лизавета Богдановна, воспитувачка, гувернанта на Коља - ТИНА ТРПКОСКА
Шаф, Германец, домашен учител - АЛЕКСАНДАР МИКИЌ
Михаил Александрич Ракитин, куќен пријател - НИКОЛА РИСТАНОВСКИ
Алексеј Николаич Бељаев, студент, учител на Коља - СТЕФАН СПАСОВ / ДАМЈАН ЦВЕТАНОВСКИ
Афанасиј Иванич Бољшинцов, сосед - НИНО ЛЕВИ
Игнатиј Иљич Шпигељски, доктор - САШКО КОЦЕВ
Матвеј, слуга - ДАМЈАН ЦВЕТАНОВСКИ / СТЕФАН СПАСОВ
Катја, слугинка - АНА СТОЈАНОВСКА

ГАЛЕБ

Автор: Антон Павлович Чехов
Режисер: Нина Николиќ
Премиерна изведба: Вторник, 18 Декември 2018 г.
Драматург: Драгана Лукан – Николоски
Извршен продуцент: Симона Угриновска
Сценограф: Вишња Вујовиќ
Костимограф: Ивана Каранфиловска – Угуровска
Дизајнер на светло: Крис Јегер
Композитор на музичка тема: Влатко Стефановски
Кореограф: Димитрис Сотириу

Улоги:
Ирина Николаевна Аркадина – Звездана Ангеловска
Борис Алексеевич Тригорин – Никола Ристановски
Петар Николаевич Сорин – Петре Арсовски
Илија Афанасиевич Шамраев – Емил Рубен
Јевгениј Алексеевич Дорн – Благој Веселинов
Нина Михајловна Заречна – Дарја Ризова
Константин Гаврилович Трепљев – Дамјан Цветановски
Полина Андреевна – Сашка Димитровска
Марија Илинична – Тина Трпкоска
Семјон Семјонович Медведенко – Славиша Кајевски
Јаков – Аксел Мехмед

МАКБЕТ

Автор: Вилијам Шекспир
Режисер: Нела Витошевиќ
Премиерна изведба: Четврток, 9 Мај 2019 г.
Адаптација на текст: Нела Витошевиќ
Препев: Богомил Ѓузел
Извршен продуцент: Симона Угриновска
Сценограф: Костантин Трпеноски
Асистент на сценографот: Моника Ангелевска
Костимограф: Роза Трајческа – Ристовска
Асистент на костимографот: Дафинка Балабанова – Алексова
Композитор: Огнен Анастасовски

Улоги:
Макбет – Сашко Коцев
Леди Макбет – Драгана Лошкова
Кралот Данкан – Сенко Велинов
Малколм – Дениз Абдула
Банко – Стефан Вујисиќ
Макдаф – Благој Веселинов
Вештерка 1 – Наталија Теодосиева
Вештерка 2 – Ана Стојановска
Вештерка 3 – Ивана Павлаковиќ
Рос – Борче Начев
Ленокс – Славиша Кајевски
Ментет, Гардистот – Исмет Шабановиќ
Кетнес – Дарко Ристовски

Убиец 1 – Томислав Давидовски
Убиец 2 – Ненад Анѓелковиќ
Сиворд – Виктор Бужаров
Флинс, син на Банко – Филип Ивковски
Момче, син на Макдаф – Адриен Боирал

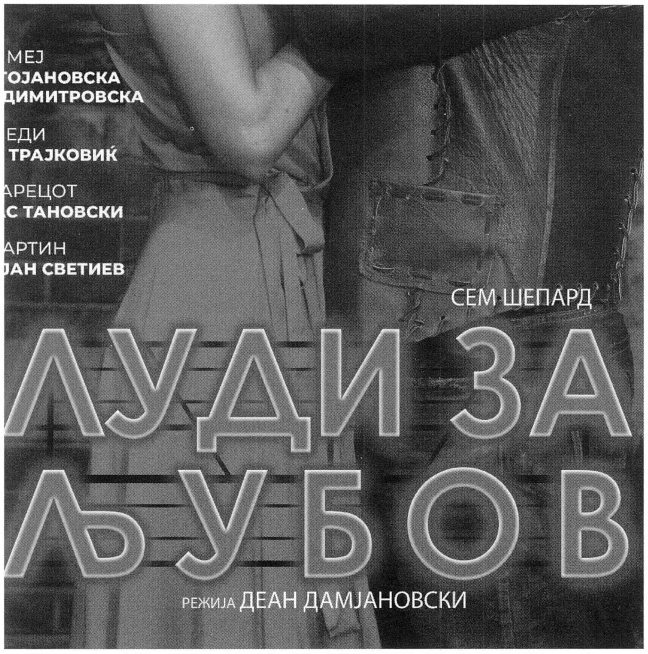
МОЈ ТЕРМИН

По мотивите на Лорен Бафи и Висенте Виљануева
Режисер: Синиша Евтимов

Адаптација на текст: Синиша Евтимов и Благоја Бошковски
Превод: Благоја Бошковски
Извршен продуцент: Виктор Рубен
Сценограф: Илина Ангеловска
Костимограф: Александар Ношпал
Дизајнер на маски: Горан Игњатовски
Премиерна изведба: Четврток, 16 Мај 2019 г.
Времетраење: 90 минути
Пауза: Не
Сцена: Мала

Улоги:
Филип – Јордан Симонов
Бела – Тања Кочовска
Ото – Оливер Митковски
Воскресија – Николина Кујача
Столе – Александар Микиќ
Лилјана – Сашка Димитровска
Силва – Александар Михајловски

НУ ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ



ЛУДИ ЗА ЉУБОВ

Автор: Сем Шепард
Режија: Деан Дамјановски
Музика: Миодраг Нешак
Автор на композиција: Јана Стојановска
Сценографија: Ѓорѓи Ѓорѓиевски
Костими: Елена Вангеловска
Премиера: 28.09.2018

Меј - Јана Стојановска / Благица Димитровска
Еди - Филип Трајковиќ
Старецот - Анастас Тановски
Мартин - Кристијан Светиев

FESTEN | ПРОСЛАВА

Автори: Томас Винтерберг, Морген Руков и Бо Хр. Хансен
Сценска адаптација: Дејвид Елдриџ
Режија: Зоја Бузалковска
Превод: Благоја Б. Бошковски
Драматург: Александра Бошковска
Сценографија: Тодор Дајевски, Зоја Бузалковска
Костимографија: Марија Пупучевска
Сценски борби: Дарко Вељиќ
Асистент на режија: Димче Николовски
Изработка на плакат и звучни ефекти: Павле Игновски
Дизајн на светло: Звездан Миљковиќ
премиера: 10.11.2019

Кристијан - Александар Степанулески
Михаел - Дејан Лилиќ
Хелене - Соња Стамболциоска
Хелге - Диме Илиев
Елзе - Лилјана Велјанова
Мете - Емилија Мицевска
Хелмут - Димитрија Доксевски
Поул - Лазе Манасковски
Дедото - Ѓорги Тодоровски
Пија - Тамара Ристоска
Ким - Предраг Павловски
Ларс - Златко Митрески
Гбатокаи - Дениз Абдула
Девојчето - Анастасија Аневска

КРАЛ ИБИ

По мотив од „Крал Иби“ на Алфред Жари

Адаптација на текст и режисер: Васил Христов
Сценограф: Тодор Даевски и Васил Христов
Костимограф: Розе Трајчевска Ристовска
Дизајн на светло: Звездан Миљковиќ
Изработка на видео материјал и фотограф:
Душан Кардалевски
Дизајн на плакат: Денко Матевски
премиера: 23.1.2019

Игор Ангелов - Тато Иби
Биљана Драгиќевиќ Пројковска - Мама Иби
Зоран Љутков - Бордир
Сања Арсовска - Бугрелав
Филип Трајковиќ - Офелија
Софија Куновска - Кралицата
Предраг Павловски - Кралот
Јана Стојановска/Наталија Теодосиева - Болеслав
Долорес Поповиќ - Ладислав
Катерина Шехтанска Лаковски - Вештерка I
Маја Вељковиќ Пановска - Вештерка II
Емилија Мицевска - Вештерка III
Тамара Ристовска - Народот
Игор Георгиев - Наратор

ЧОВЕК ПЕРНИЦА

Автор: Мартин Мекдона
Режија: Јане Спасиќ
Сценограф: Марко Јанев
Асистент на сценографија: Фросина Стојановска
Костимограф: Ирина Тошева
Музика: Дарија Андовска
Дизајн на светло: Владимир Димоски
Превод на текст: Горјан Милошевски и Јане Спасиќ

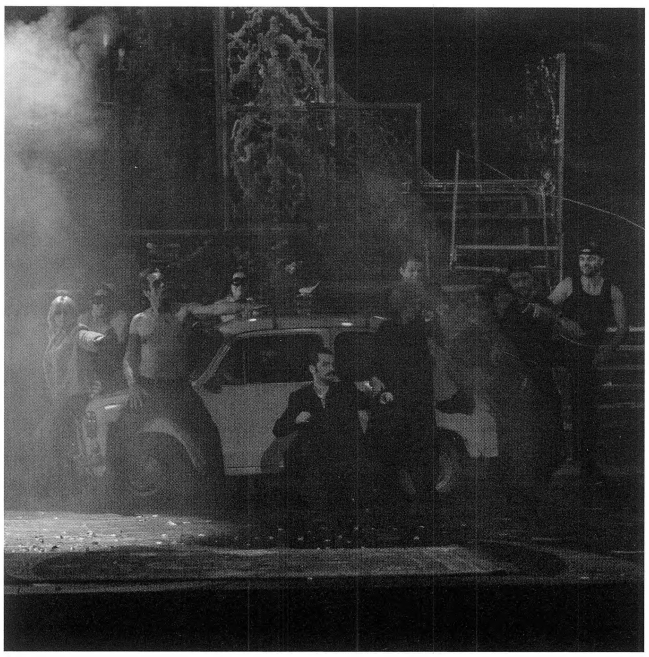
Катуријан - Зоран Љутков
Михал - Филип Трајковиќ
Туполски - Златко Митрески
Ариел - Соња Стамболциоска
Мајката - Симона Димковска
Таткото - Дамјан Цветановски
Девојчето - Анастасија Аневска
Момчето - Михаил Стојановски

НЕСООДВЕТНО ЗА НА РАБОТА

Автор: Луси Кирквуд
Режија: Доналд Ворен Мофет
Драматург: Викторија Рангелова Петровска
Сценограф: Константин Трпеноски
Асистент на сцеографот: Зоран Петровски
Костимограф: Александар Ношпал
Превод од англиски јазик: Благоја Бошковски
Кореограф: Кренаре Невзати

Ејдан - Зоран Љутков
Миранда - Ирена Ристиќ
Шарлот - Сања Арсовска
Господин Бредшо - Игор Ангелов
Сем - Дамјан Цветановски
Руперт - Стефан Вујисиќ

НУ ТЕАТАР „КОМЕДИЈА“



ВИКЕНД НА МРТОВЦИ

Премиера 20. 11 2018 година
Автор: Миле Попоски
Режисер: Ѓорѓи Ризески
Сценограф: Сергеј Светозарев
Костимограф: Андреј Ѓеорѓиевски
Кореограф: Саша Ефтимова
Драматург: Дарко Јан Спасов

Тасе - Роберт Ристов
Атина - Магдалена Ризова Черних
Таца - Миа Кантарџиева
Цанде - Столе Мицов
Кирца - Едмонд Сотир
Ачко - Жарко Димоски
Ладе - Александар Вељановски
Генерален директор - Сашо Ристовски
Негова секретарка - Мирјана Поповска Ристов
Медицинска сестра - Кристина Ласовска
Климе - Дритон Вејсели
Ерна - Кристина Ласовска
Елза - Миа Кантарџиева
Љупчо - Александар Вељановски
Секретарка на погребално - Мирјана Поповска Ристов

НЕМА ДА ПЛАТАМ

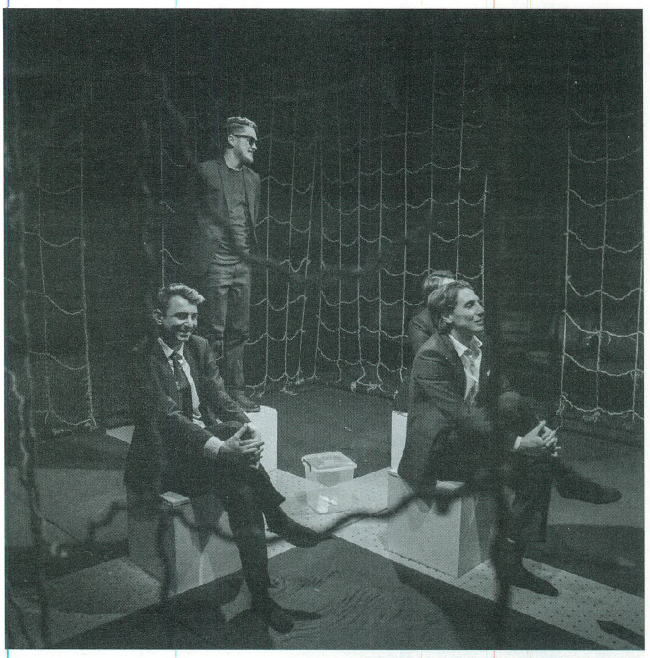
Премиера 27. 12 2018
Автор: Дарио Фо
Режисер: Александра Кардалевска
Драматург: Дарко Јан Спасов
Сценограф: Зоран Ѓурески
Костимограф: Маја Ѓуреска и Антонија Гугинска
Избор на музика: Александар Јорданов
Дизајн на светло: Александар Атанасовски

Антонија - Зорица Нушева
Јован - Атанас Атанасовски
Маргерита - Жаклина Петровска Милјановска
Златко - Александар Михајловски
Инспекторот, Полицаецот, Репортерот, Гробарот,
Старецот - Валентин Костадиновски

НА ОТВОРЕНО

Премиера 25. 04 2019 година
Автор: Славомир Мрожек
Режисер: Андреј Цветановски
Драматург: Дарко Јан Спасов
Сценограф: Сергеј Светозарев
Костимограф: Ивана Каранфиловска Угуровска
Музика: Димитар Андоновски

Дебелиот - Атанас Атанасовски
Средниот - Валентин Костадиновски
Малиот - Сергеј Димовски
Горниот - Тони Денковски



ЖЕНИ ПРЕД НЕРВЕН СЛОМ

Премиера 14. 05 2019 година
Автор: Педро Алмодовар
Режисер: Иван Лео Лемо
Кореограф: Лео Мујиќ
Сценограф: Весна Режиќ
Костимограф: Мирјана Загорец
Музика: Звонимир Дуспер- Дус
Асистент костимограф:
Ивана Каранфиловска Угуровска
Соработник во пеење: Весна Гиновска - Илкова

Пепа - Марина Поп Панкова
Габриела Жаркез - Жарко Димоски
Иван - Едмонд Сотир
Лусија - Жаклина Стевковска Дрнасин
Карлос - Илија Илиоски/ Александар Вељановски
Мариса - Кристина Ласовска
Кандела - Ева Скендеровска
Полина - Миа Кантарџиева
Рецепционерка, Секретарка, Ана - Ема Давчева
Херман - Тони Денковски
Доктор, Агент, Курир, Телефонски техничар, Амбит - Тони Денковски
Изабел - Ема Давчева
Жена 1 во аптека - Миа Кантарџиева
Жена 2 во аптека - Ева Скендеровска
Таксист - Валентин Костадиновски
Чаз - Дритон Вејсели
Полициски службеник 1 - Жарко Димоски
Полициски службеник 2 - Дритон Вејсели

НУ ТУРСКИ ТЕАТАР

АНА И ХАНА

Според мотиви на „ДНЕВНИКОТ НА АНА ФРАНК“
Премиера - 08.11.2018
Режија и адаптација: Драгана ГУНИН
Сценографија: Беди ИБРАХИМ
Костимографија: Елена ВАНГЕЛОВСКА
Музика: Ади ИМЕРИ
Кореографија: Александра КОЧОВСКА НАЧЕВА

Ана Франк - Емине Халил
Хана - Жале Османли
Хира - Инес Радончиќ
Петер – Хакан Даци
Г-ѓа Франк - Фунда Ибрахим
Г-дин Франк (Пим) - Един Јакуповиќ
Г-ѓа Ван Дан - Зиба Радончиќ
Г-дин Ван Дан - Ријад Тахир
Полицаец - Нацие Кеч

ЈУНАЦИ ОД БАЈКИТЕ И ЦРВЕНКАПА

Премиера – 17.03.2019
Проектот од уметнички, технички и организационен аспект е реализарана од страна на актерите на НУ Турски театар Скопје

Црвенкапа – Сузан АКБЕЛГЕ
Пепелашка – Инес РАДОНЧИЌ
Златокоса – Жале ОСМАНЛИ
Снежана – Емине ХАЛИЛ
Вештерката - Зиба РАДОНЧИЌ
Мачорот во чизми – Осман АЛИ
Пинокио – Един ЈАКУПОВИЌ
Петар Пан – Џенап САМЕТ
Библиотека – Фунда ИБРАХИМ
Плакарче – Ријад ТАХИР
Столица – Неат АЛИ
Дрвјата – Фунда ИБРАХИМ, Ријад ТАХИР, Един ЈАКУПОВИЌ, Неат АЛИ
Птиците – Фунда ИБРАХИМ, Неат АЛИ, Ријад ТАХИР

ТРИ СЕСТРИ

по мотивите од ТРИ СЕСТРИ на Антон ЧЕХОВ
Премиера - 21.06.2019

Режија: Васил ХРИСТОВ
Сценограф: Васил ХРИСТОВ
Костимограф: Роза ТРАЈЧЕВСКА РИСТОВСКА
Избор на музика: Васил ХРИСТОВ
Дизајн на плакат: Џенап САМЕТ

Нади ШАБАН
Емине ХАЛИЛ
Ерман ШАБАН
Жале ОСМАНЛИ
Инес РАДОНЧИЌ
Јеткин СЕЗАИР
Неат АЛИ
Осман АЛИ
Селпин КЕРИМ
Сузан АКБЕЛГЕ
Џенап САМЕТ

БОГ НА МАСАКРОТ

Премиера - 25.07.2019
Автор: Јасмина РЕЗА
Режија: Билге ЕМИН
Сценографија: Татјана БЛАЖЕВСКА ХРИСТОСКА
Костимографија: Марија ПУПУЧЕВСКА
Асистент на режија: Џенап САМЕТ

Сузан АКБЕЛГЕ
Џенап САМЕТ
Филиз АХМЕТ
Селпин КЕРИМ

ЗАД ЗАТВОРЕНИ ВРАТИ

Премиера - 03.10.2019
Автор: Жан Пол САРТР
Режија: Џабир ДОКО
Сценографија: Медина ГИЦИЌ
Костимографија: Инес ГОЉА
Музика : Бојан МАТОСКИ

ИНЕС: Несрин ТАИР
ЕСТЕЛА: Ебру МУСЛИ
ГАРСЕН: Ерман ШАБАН
ГАРСОН: Дин ИБРАХИМ

НУ ТЕАТАР ЗА ДЕЦА И МЛАДИНЦИ

ТОМ СОЕР

Автор: Марк Твен
Режија: Деан Дамјановски
Драматизација: Горјан Милошевски
Сценографија: Филип Коруновски
Костимографија: Елена Вангеловска
Музика: Горан Трифуновски – Пајак

Бојан Кирковски – Том Соер
Мики Анчевски – Хаклбери Фин
Драган Довлев – Марк Твен/Судијата Тачер
Емра Куртишова – Беки Тачер
Мартин Јорданоски – Вајлд Вајлд Џо
Ненад Митевски – Маф Потер
Винета Дамческа – Тетка Поли
Симона Спировска – Сид/Обвинителот
Наташа Петровиќ – Еми Лоренс/Шерифот Јанг
Марија Ѓорѓијовска – Бен Роџерс/Џеремаја/Дух

ЗЕМЈА ВО КОЈА НЕ СЕ СТИГНУВА

прв мјузикл за деца

Режисер: Вилоета Џолева

Играат: Драган Спасов Дац , Катарина Илиевска Силјановска, Мартин Јорданоски

младите таленти: Јован Петровски, Лука Златков, Петар Златков, Михаил Николовски, Александар Грчев, Јован Дукмеџиев, Ена Исмаили, Ема Ќулавкова, Марија Јанчевска, Мања Митевска, Луна Бејков, Јелопи Седеу Нишевиќ, Лара Трпческа, Лена Катја Илиевска, Ирина Давидовска, Неда Димкова, Ангела Алексовска.

Асистент на режија: Драган Спасов - Дац
Драматург: Маја Стевановиќ
Кореографија: Кренаре Невзати-Кери
Костимограф: Елена Дончева
Музички продуцент: Александар Митевски
Аранжер: Дамир Имери
Видео сценографија: Емил Петров
Снимање на видео материјал и фотографии за претставата: Филип Кондовски

МАКБЕТ

Автор: Вилијам Шекспир
Режија: Андреј Цветановски
Костимограф: Александар Рашковиќ
Сценограф: Сергеј Светозарев
Композитор:Димитар Андоновски
Драматург: Зоран Зафировски

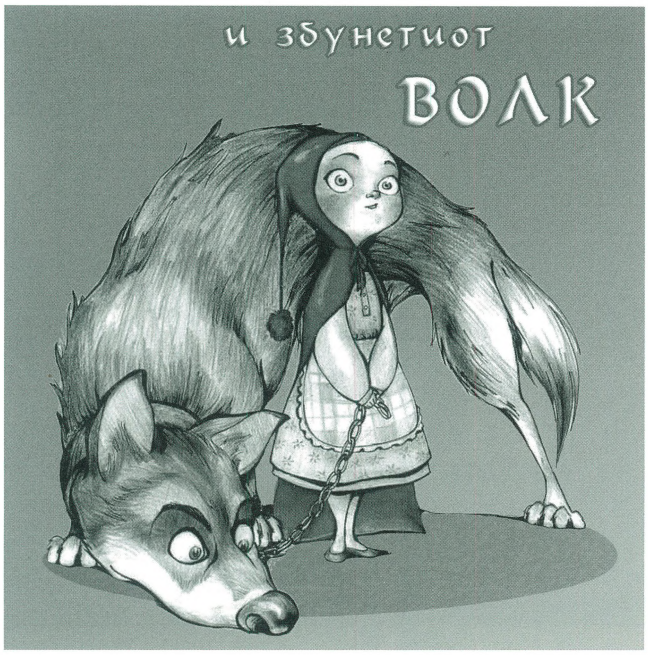
Горан Илиќ
Кети Дончевска Илиќ
Александра Пешевска
Сања Русеска
Александра Михајловска
Антонио Димитриевски
Мирослав Петковиќ
Марко Трајковиќ
Владо Дојчиноски
Матеј Стојковски (к.г.)
Давид Илиќ (к.г.)
Брукс Аткинс
Матеј Димитриевски

МАНИ, МАНИ, МАНИ

по текст на Реј Куни
Режија : Бојана Краљевска, Горан Илиќ

Марко Трајковиќ
Сања Русеска
Владо Дојчиновски
Нина Максимова
Дубравка Киселички
Јасмина Василева
Мирослав Петковиќ

НУЦК „АЦО ШОПОВ“ - ШТИП



ЦРВЕНКАПА И ЗБУНЕТИОТ ВОЛК

Премиера: 16.11.2018

Марија Минчева Андонов – Црвенкапа
Миле Вратеовски – Волкот
Валентина Ѓоргиевска – Бабата
Елена Шорова Дербов – Цаца пудлица
Пеце Ристевски – Ловџијата, Телевизиски водител

ЗИМСКА ПРИКАСКА

Премиера: 21.05.2019
Текст: Вилијам Шекспир
Препев: Драги Михајловски

Режија и адаптација: Љупчо Ѓоргиевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Андреј Ѓоргиевски
Музика: Марјан Нечак

Ефтим Трајчов – Леонт
Милорад Ангелов – Камило
Марија Минчева Андонов – Хермиона
Пеце Ристевски – Поликсен
Владимир Тулиев – Антигон / Овчарот
Анѓелка Нашкова – Паулина
Ава Хусеини – Пердита к.г.
Мирко Голомеов – Флоризел к.г.
Леон Ангелов – Мамилиј к.г.

ДЕДО МРАЗ НА ХАВАИ

Премиера: 22.12.2018

Марија Минчева Андонов
Валентина Ѓоргиевска
Миле Вратеовски
Милорад Ангелов
Елена Шорова Дербов
Нела Ангелова к.г.

БЕГСТВО

Премиера: 16.02.2019
По мотиви на „Крајбрежје“ на Едвард Олби
Режија: Јован Ристовски
Сценографија: Филип Јовановски
Костимографија: Андреј Ѓоргиевски
Музички избор: Јован Ристовски
Графички дизајн: Димитар Ристовски
Маскер: Адријана Станковска
Драматург и превод: Весна Куслеска и Габриела Тулиева

Ненси - Марија Минчева Андонов
Чарли - Пеце Ристевски
Лњсли - Ефтим Трајчов
Сара - Анѓелка Нашкова
Германката - Елена Шорова Дербов
Капетанот - Раде Рогожарев
Младиот - Мирко Голомеов к.г.

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

ДЕТЕТО СОНУВА

Автор: Ханох Левин
Драматург: Билјана Крајчевска
Режисер: Итаи Дорон
Сценограф: Омри Розенблум
Сценограф-советник: Валентин Светозарев
Костимограф: Благој Мицевски
Дизајнер на светло: Лиор Мајтал

Катерина Аневска Дранговска
Огнен Дранговски
Борис Чоревски
Ангел Мицевски
Марјан Ѓорѓиевски
Петар Горко
Соња Михајлова
Борче Ѓаковски
Соња Ошавкова
Петар Мирчевски
Никола Стефанов
Анастазиа Христовска
Александар Стефановски

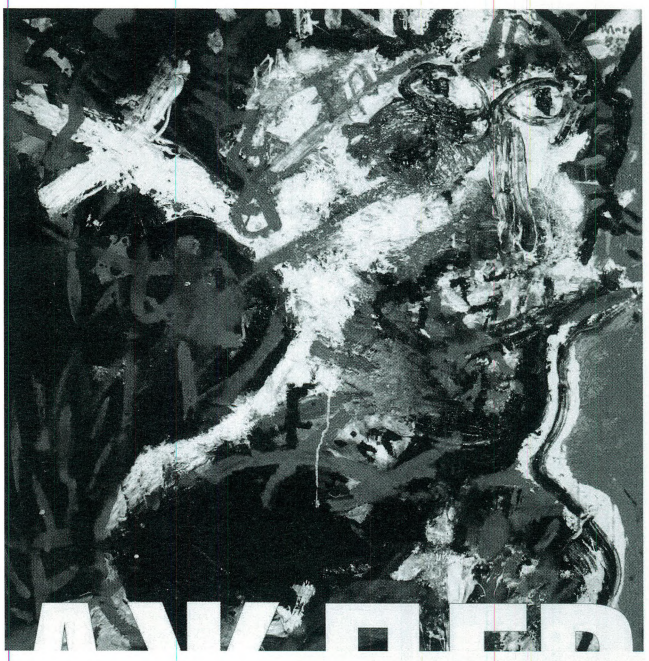
БАКХИ - КРАТОК ПРЕГЛЕД НА РАСПАДОТ

Премиера: 09.05.2019
Режија: Игор Вук Торбица
Драматург: Билјана Крајчевска
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Благој Мицевски
Асистент на режија: Јован Ристовски
Дизајн на музика: Александар Димовски
Специјални ефекти, шминкер и фризер : Сашо Мартиновски

Дионис- Маја Андоновска – Илијевски
Пентеј- Огнен Дранговски
Тејресија – Соња Михајлова
Кадмо –Иван Јерчиќ
Агава – Илина Чоревска
Гласникот – Мартин Мирчевски
Слугата – Васко Мавровски
Хороводецот – Викторија Степановска – Јанкуловска
Хорот На Бакхите: Валентина Грамосли, Петар Спировски, Сандра Грибовска, Анастазија Христовска

АЖДЕР

Премиера 20.11.2018



Автор: Евгениј Шварц
Режисер: Владимир Милчин
Сценограф: Крсте.С Џидров-Џиби
Костимограф: Марија Пупучевска
Композитор: Маријан Неќак
Светло-мајстор: Игор Мицевски
Тон- мајстор: Николче Терзиевски
Видео дизајн: Гоце Веселиновски

Аждерот - Мартин Мирчевски
Ланселот - Огнен Дранговски
Шарлеман, архивар - Петар Горко
Елза, негова ќерка - Викторија Степановска - Јанкуловска
Градоначалникот - Марјан Ѓорѓиевски
Хенрих, негов син - Николче Пројчевски
Мачорот - Јулијана Стефанова
Магарето - Здравко Стојмиров
Првиот ткајач - Петар Спировски
Вториот ткајач - Александар Стефановски
Шапкарката - Марија Стефановска
Мајсторот за инструменти - Филип Мирчевски
Ковачот - Димитар Михајловски
Првата друшка на Елза - Илина Чоревска
Втората друшка на Елза - Анастазиа Христовска
Третата друшка на Елза - Катерина Аневска-Дранговска
Цвеќарката - Елена Моше
Првиот граѓанин - Александар Димитровски
Вториот граѓанин - Борче Ѓаковски
Првата граѓанка - Соња Ошавкова
Втората граѓанка - Валентина Грамосли
Детето - Никола Стефанов
Продавачката - Соња Михајлова
Апсанџијата - Иван Јерчиќ

АВГУСТ ВО ОКРУГОТ ОСЕЏЏ

од Трејси Летс
превод: Оливера Павловиќ

Режисер: Драгана Милошевски – Попова
Драматург: Билјана Крајчевска
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Андреј Папаз Ѓоргиевски
Композитор: Марјан Неќак
Асистент на режија: Јован Ристовски
Светло мајстор: Горан Петровски
Тон мајстор: Александар Димовски

Беверли Вестон - Борис Чоревски
Вајолет Вестон – Елена Моше
Барбара Фордам – Јулијана Мирчевска
Бил Фордам –Петар Горко
Џин Фордам - Ангела Димитровска
Ајви Вестон - Викторија Степановаска – Јанкуловска
Карен Вестон - Катерина Аневска- Дранговска
Мети Феј Ејкен - Валентина Грамосли
Чарли Ејкен - Петар Мирчевски
Малиот Чарлс Ејкен – Марјан Ѓорѓиевски
Џона Моневата – Марија Стефановска
Стив Хајдебрехт –Николче Пројчевски
Шерифот Дион Гилбо – Васко Мавровски

НУЦК„МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ ПРИЛЕП
ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“

СЕМЕЈНИ ПРИКАЗНИ

Автор - Биљана Србљановиќ
Режија: Милош Б. Андоновски
Драматург: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска
Сценографија: Наташа Вчкова
Костими: Марта Дуфне Јосифовска

Јасмина Мицовска Станкоска - Надежда
Илија Волчески - Војин
Катерина Чакмакоска Клинческа - Милена
Димитар Црцороски - Андрија

АВАНТУРИТЕ НА ПИНОКИО

Драматизација : Дарко Ковачовски и Надја Василева
Режија: Дарко Ковачовски
Сценографија, костими, кукли и маски: Надја Василева
Автор на музика : Томе Темелкоски
Превод : Лидија Митоска Ѓорѓиевска

Пинокио – Јасмина Мицовска Станкоска
Татко Џепето – Андон Јованоски
Сињор Балдини – Димитар Црцороски
Моцарело – Даниела Иваноска
Мацони – Александар Тодески
Лисанина – Наташа Ачански
Алтернација – Катерина Чакмакоска Клинческа

КАЗИМИР И КАРОЛИНА

Автор - Еден Фон Хорват
Режија – Нела Витошевиќ
Автор – Еден Фон Хорват
Сценографија – Костантин Трпеноски
Композитор – Огнен Анастасовски
Драматург – Лидија Митоска – Ѓорѓиевска
Превод – Викторија Рангелова – Петровска

Казимир – Димитар Ѓорѓиевски
Каролина - Катерина Чакмакоска
Ширцингер – Никола Настоски
Меркл Франц/ Човек со глава на булдог - Зоран Иваноски
Ерна/ Хуанита – Ангела Наумоска
Раух – Игор Трпчески
Шпер – Александар Тодески
Ели – Јасмина Мицовска – Станкоска
Марија /Кепец – Наташа Ачански
Конферансие/Доктор/Келнер - Михајло Миленкоски

ДЕМОКРАТИЈА

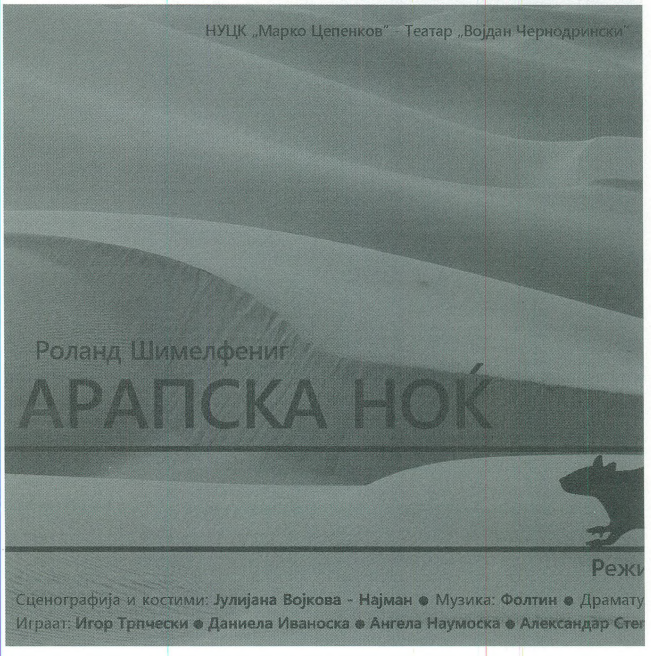
Премиера на 21.3.2019
Режија: Кирил Петрески
Автор: Јосиф Бродски
Сценографија: Зоран Николовски
Костимографија: Роза Трајческа-Ристовска
Автор на музика: Марјан Нечак
Драматург: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска

Базил Модестович – Марјан Чакмакоски
Иван Петрович – Димитар Ѓорѓиевски
Густав Адолфович – Михајло Миленкоски
Сесилија Марковна – Ангела Наумоска
Матилда – Димитрина Мицкоска

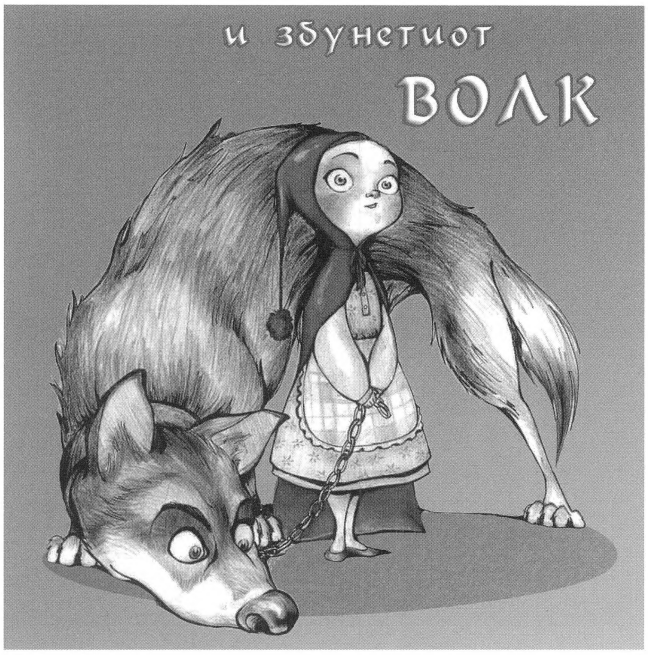
АРАПСКА НОЌ

Роланд Шимелфениг
Режија: Зоја Бузалковска
Сценографија и костими: Јулијана Војкова-Најман
Музика: Фолтин
Драматург: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска

Ханс Ломајер – Игор Трпчески
Фатима Мансур – Даниела Иваноска
Франциска Дехке – Ангела Наумоска
Калил – Александар Степанулески
Петер Карпати – Димитар Ѓорѓиевски



НУЦК „АЦО ШОПОВ“ - ШТИП



ЦРВЕНКАПА И ЗБУНЕТИОТ ВОЛК

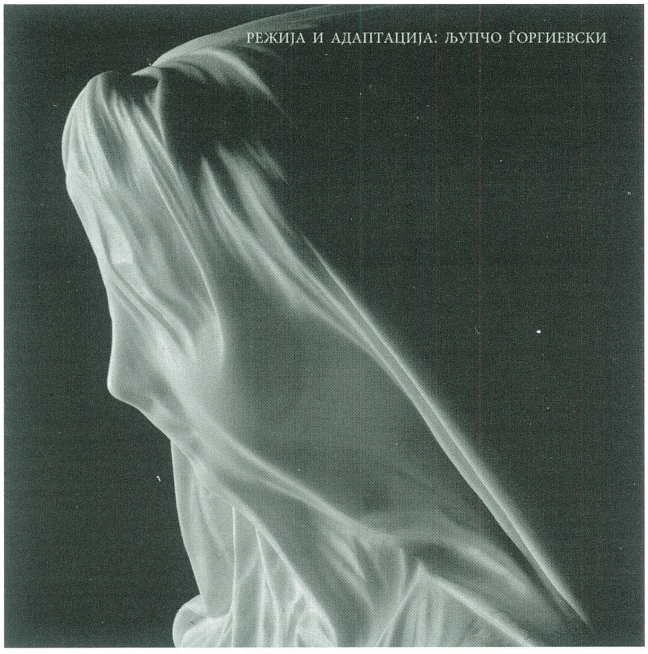
Премиера: 16.11.2018

Марија Минчева Андонов – Црвенкапа
Миле Вратеовски – Волкот
Валентина Ѓоргиевска – Бабата
Елена Шорова Дербов – Цаца пудлица
Пеце Ристевски – Ловџијата, Телевизиски водител

ЗИМСКА ПРИКАСКА

Премиера: 21.05.2019
Текст: Вилијам Шекспир
Препев: Драги Михајловски

Режија и адаптација: Љупчо Ѓоргиевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Андреј Ѓоргиевски
Музика: Марјан Нечак



Ефтим Трајчов – Леонт
Милорад Ангелов – Камило
Марија Минчева Андонов – Хермиона
Пеце Ристевски – Поликсен
Владимир Тулиев – Антигон / Овчарот
Анѓелка Нашкова – Паулина
Ава Хусеини – Пердита к.г.
Мирко Голомеов – Флоризел к.г.
Леон Ангелов – Мамилиј к.г.

ДЕДО МРАЗ НА ХАВАИ

Премиера: 22.12.2018

Марија Минчева Андонов
Валентина Ѓоргиевска
Миле Вратеовски
Милорад Ангелов
Елена Шорова Дербов
Нела Ангелова к.г.

БЕГСТВО

Премиера: 16.02.2019
По мотиви на „Крајбрежје“ на Едвард Олби
Режија: Јован Ристовски
Сценографија: Филип Јовановски
Костимографија: Андреј Ѓоргиевски
Музички избор: Јован Ристовски
Графички дизајн: Димитар Ристовски
Маскер: Адријана Станковска
Драматург и превод: Весна Куслеска и Габриела Тулиева

Ненси - Марија Минчева Андонов
Чарли - Пеце Ристевски
Љусли - Ефтим Трајчов
Сара - Анѓелка Нашкова
Германката - Елена Шорова Дербов
Капетанот - Раде Рогожарев
Младиот - Мирко Голомеов к.г.

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

ДЕТЕТО СОНУВА

Автор: Ханох Левин
Драматург: Билјана Крајчевска
Режисер: Итаи Дорон
Сценограф: Омри Розенблум
Сценограф-советник: Валентин Светозарев
Костимограф: Благој Мицевски
Дизајнер на светло: Лиор Мајтал

Катерина Аневска Дранговска
Огнен Дранговски
Борис Чоревски
Ангел Мицевски
Марјан Ѓорѓиевски
Петар Горко
Соња Михајлова
Борче Ѓаковски
Соња Ошавкова
Петар Мирчевски
Никола Стефанов
Анастазиа Христовска
Александар Стефановски

БАКХИ - КРАТОК ПРЕГЛЕД НА РАСПАДОТ

Премиера: 09.05.2019
Режија: Игор Вук Торбица
Драматург: Билјана Крајчевска
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Благој Мицевски
Асистент на режија: Јован Ристовски
Дизајн на музика: Александар Димовски
Специјални ефекти, шминкер и фризер : Сашо Мартиновски

Дионис- Маја Андоновска – Илијевски
Пентеј- Огнен Дранговски
Тејресија – Соња Михајлова
Кадмо –Иван Јерчиќ
Агава – Илина Чоревска
Гласникот – Мартин Мирчевски
Слугата – Васко Мавровски
Хороводецот – Викторија Степановска – Јанкуловска
Хорот На Бакхите: Валентина Грамосли, Петар Спировски, Сандра Грибовска, Анастазија Христовска

АЖДЕР

Премиера 20.11.2018

Автор: Евгениј Шварц
Режисер: Владимир Милчин
Сценограф: Крсте.С Џидров-Џиби
Костимограф: Марија Пупучевска
Композитор: Маријан Неќак
Светло-мајстор: Игор Мицевски
Тон- мајстор: Николче Терзиевски
Видео дизајн: Гоце Веселиновски

Аждерот - Мартин Мирчевски
Ланселот - Огнен Дранговски
Шарлеман, архивар - Петар Горко
Елза, негова ќерка - Викторија Степановска - Јанкуловска
Градоначалникот - Марјан Ѓорѓиевски
Хенрих, негов син - Николче Пројчевски
Мачорот - Јулијана Стефанова
Магарето - Здравко Стојмиров
Првиот ткајач - Петар Спировски
Вториот ткајач - Александар Стефановски
Шапкарката - Марија Стефановска
Мајсторот за инструменти - Филип Мирчевски
Ковачот - Димитар Михајловски
Првата друшка на Елза - Илина Чоревска
Втората друшка на Елза - Анастазиа Христовска
Третата друшка на Елза - Катерина Аневска-Дранговска
Цвеќарката - Елена Моше
Првиот граѓанин - Александар Димитровски
Вториот граѓанин - Борче Ѓаковски
Првата граѓанка - Соња Ошавкова
Втората граѓанка - Валентина Грамосли
Детето - Никола Стефанов
Продавачката - Соња Михајлова
Апсанџијата - Иван Јерчиќ

АВГУСТ ВО ОКРУГОТ ОСЕЈЏ

од Трејси Летс
превод: Оливера Павловиќ

Режисер: Драгана Милошевски – Попова
Драматург: Билјана Крајчевска
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Андреј Папаз Ѓоргиевски
Композитор: Марјан Неќак
Асистент на режија: Јован Ристовски
Светло мајстор: Горан Петровски
Тон мајстор: Александар Димовски

Беверли Вестон - Борис Чоревски
Вајолет Вестон – Елена Моше
Барбара Фордам – Јулијана Мирчевска
Бил Фордам –Петар Горко
Џин Фордам - Ангела Димитровска
Ајви Вестон - Викторија Степановаска – Јанкуловска
Карен Вестон - Катерина Аневска- Дранговска
Мети Феј Ејкен - Валентина Грамосли
Чарли Ејкен - Петар Мирчевски
Малиот Чарлс Ејкен – Марјан Ѓорѓиевски
Џона Моневата – Марија Стефановска
Стив Хајдебрехт –Николче Пројчевски
Шерифот Дион Гилбо – Васко Мавровски

НУЦК„МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ ПРИЛЕП
ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“

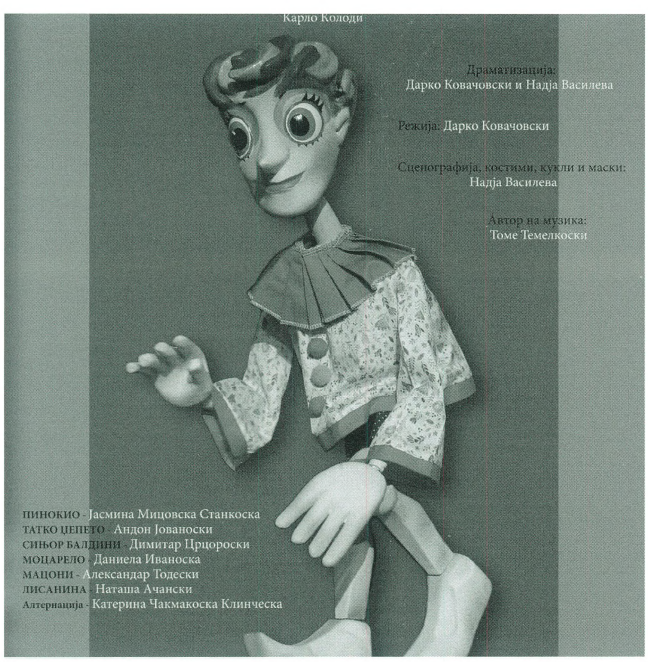
СЕМЕЈНИ ПРИКАЗНИ

Автор - Биљана Србљановиќ
Режија: Милош Б. Андоновски
Драматург: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска
Сценографија: Наташа Вчкова
Костими: Марта Дуфне Јосифовска

Јасмина Мицовска Станкоска - Надежда
Илија Волчески - Војин
Катерина Чакмакоска Клинческа - Милена
Димитар Црцороски - Андрија

АВАНТУРИТЕ НА ПИНОКИО

Драматизација : Дарко Ковачовски и Надја Василева
Режија: Дарко Ковачовски
Сценографија, костими, кукли и маски: Надја Василева
Автор на музика : Томе Темелкоски
Превод : Лидија Митоска Ѓорѓиевска



Пинокио – Јасмина Мицовска Станкоска
Татко Џепето – Андон Јованоски
Сињор Балдини – Димитар Црцороски
Моцарело – Даниела Иваноска
Мацони – Александар Тодески
Лисанина – Наташа Ачански
Алтернација – Катерина Чакмакоска Клинческа

КАЗИМИР И КАРОЛИНА

Автор - Еден Фон Хорват
Режија – Нела Витошевиќ
Автор – Еден Фон Хорват
Сценографија – Костантин Трпеноски
Композитор – Огнен Анастасовски
Драматург – Лидија Митоска – Ѓорѓиевска
Превод – Викторија Рангелова – Петровска

Казимир – Димитар Ѓорѓиевски
Каролина - Катерина Чакмакоска
Ширцингер – Никола Настоски
Меркл Франц/ Човек со глава на булдог - Зоран Иваноски
Ерна/ Хуанита – Ангела Наумоска
Раух – Игор Трпчески
Шпер – Александар Тодески
Ели – Јасмина Мицовска – Станкоска
Марија /Кепец – Наташа Ачански
Конферансие/Доктор/Келнер - Михајло Миленкоски

ДЕМОКРАТИЈА

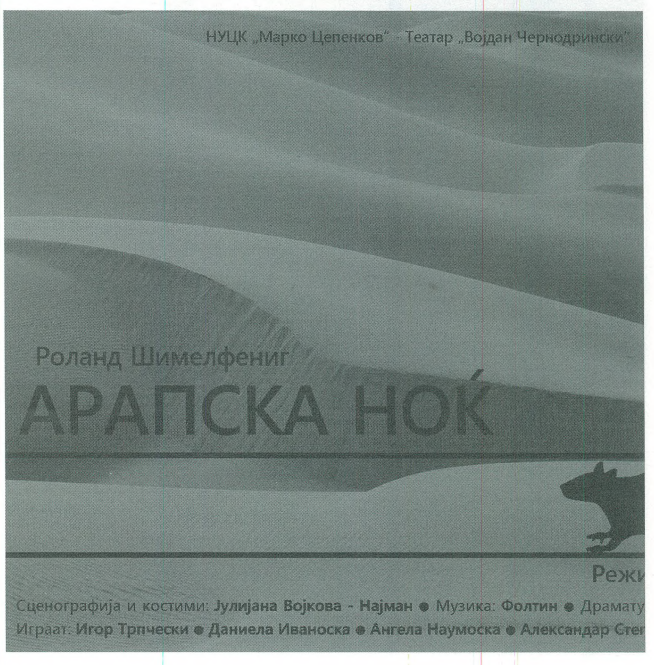
Премиера на 21.3.2019
Режија: Кирил Петрески
Автор: Јосиф Бродски
Сценографија: Зоран Николовски
Костимографија: Роза Трајческа-Ристовска
Автор на музика: Марјан Нечак
Драматург: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска

Базил Модестович – Марјан Чакмакоски
Иван Петрович – Димитар Ѓорѓиевски
Густав Адолфович – Михајло Миленкоски
Сесилија Марковна – Ангела Наумоска
Матилда – Димитрина Мицкоска

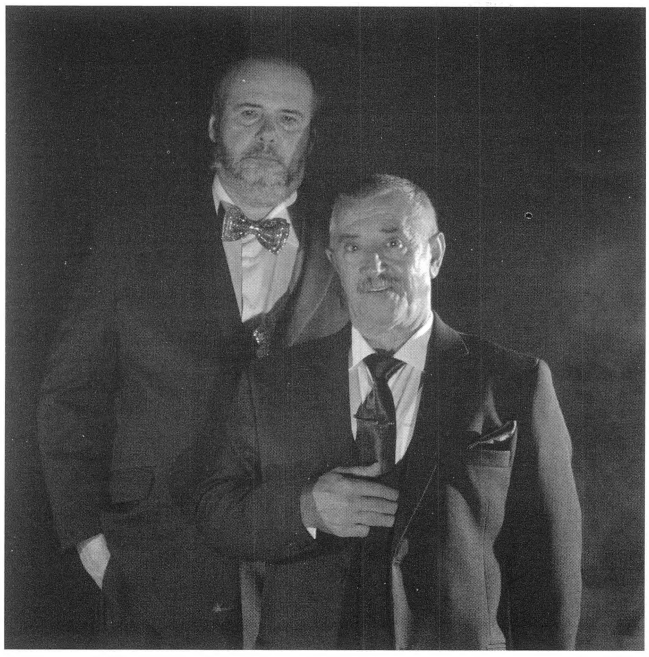
АРАПСКА НОЌ

Роланд Шимелфениг
Режија: Зоја Бузалковска
Сценографија и костими: Јулијана Војкова-Најман
Музика: Фолтин
Драматург: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска

Ханс Ломајер – Игор Трпчески
Фатима Мансур – Даниела Иваноска
Франциска Дехке – Ангела Наумоска
Калил – Александар Степанулески
Петер Карпати – Димитар Ѓорѓиевски



НУЦК „АНТОН ПАНОВ“ - СТРУМИЦА



ПЕТТИОТ ЧИН

Автор: Љубомир Ѓурковиќ
Режија: Ник Апер
Музика: Влатко Стефановски
Превод, сценографија и костимографија: Иванка Апостолова
Драматургија: Загорка Поп Антоска-Андовска
Обликување на Звукот: Ѓорге Витанов
Обликување на Светло: Нико Горшич И Никола Илков
Видео проекција 3Д Мапирање: Никола Кумев
Премиерата Беше На 5.9.2018

Мартин – БРАНКО БЕНИНОВ
Арсен – ВАНЧО КРСТЕВСКИ
Кустос – АЦО ГОГОВ

ЗАБРАНЕТО СМЕЕЊЕ

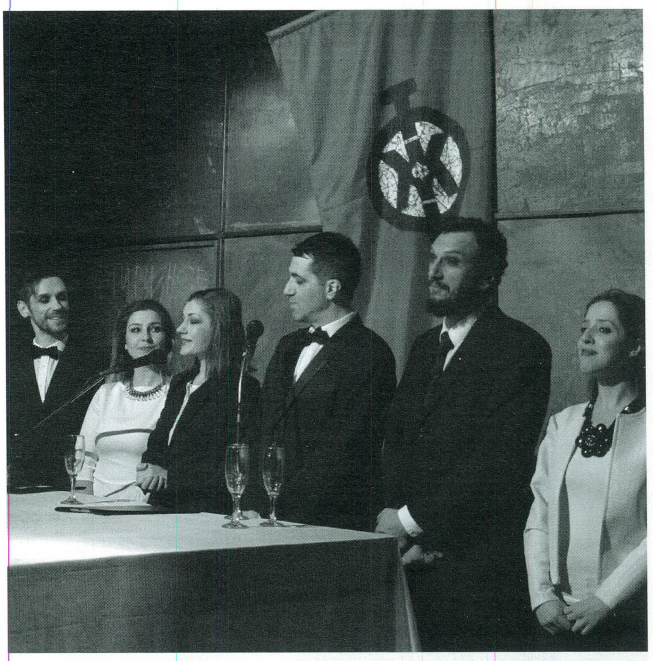
Премиерата беше на 7.11.2018
Автор: Миро Гавран
Режија: Игор Ивковиќ
Превод и адаптација: Горјан Милошевски
Дизајн на сцена: Маре Трајковска
Костими: Маре Трајковска, Ванчо Василев
Сценски движења и танци: Валентино Апостоловски
Музика: Виктор Апостоловски, Ставре Ангелаков (користени делови и од Nina Zilli, Jules Gaia, Gavin Luke)
Графички дизајн: Марјан Сингаров
Изложба: Од колекцијата на „Струмичката Ликовна Колонија“.
Дела на авторите: Марјан Сингаров, Ване Костуранов, Никола Пијаманов, Љупка Галаска-Василев).

Стојан Велков – Трн
Јасмина Вучкова
Анкица Бенинова

ЖИВОТИНСКА ФАРМА

Премиерата беше на 22.12.2018
автор: Џорџ Орвел
Режија, драматизација и адаптација:Љупчо Ѓоргиевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Андреј Ѓоргиевски
Композитор: Марјан Неќак

НАПОЛЕОН: Коста Ангов
СКВИЛЕР: Стојан Велков – Трн
СНОУБОЛ, МЈУРИЕЛ и ПИЛКИНГТОН: Јулија Милкова
БОКСЕР: Игор Тодоров
БЕНЏАМИН: Кире Ѓоргиев
МОЈСЕЈ: Ванчо Василев
КЛОВЕР: Јасмина Вучкова
БЛУБЕЛ: Анкица Бенинова
КОКОШКА: Ангелина Тренчева Ангелова
МОЛИ: Танкица Стојанова
БУЛДОЗИСтојан Стојанов – Тачи и Ване Трајков



ПИПИ ДОЛГИОТ ЧОРАП

Премиерата беше на 10.2.2019
Автор: Астрид Линдгрен
Режија Драгана Таневска
Драматизација Ацо Гогов
Костими Ванчо Василев
Сценографија Драгана Таневска

ПИПИ ДОЛГИОТ ЧОРАП Анкица Бенинова
ТОМИ Игор Тодоров
АНИКА Јулија Милкова
НАСТАВНИКОТ Ванчо Мелев
ДУНДЕР Кире Ѓорѓиев
БЛУМ Ванчо Василев

ШЕПОТИ ОД ВОДИ

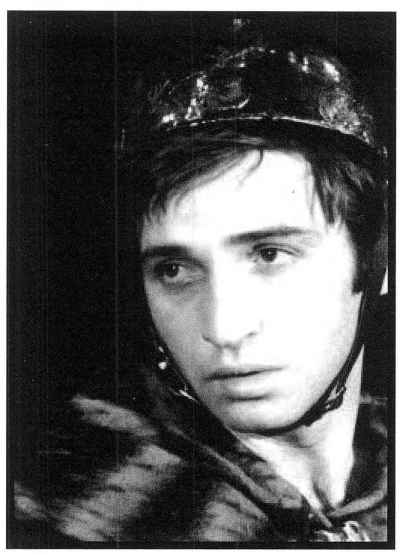
Праизведбата беше на 15.8.2019
Автор: Горјан Милошевски
Режисер: Срѓан Јаниќијевиќ
Сценограф: Лупчо Јованов
Костим: Лидија Георгиева
Кореографија: Александра Кочовска-Начева
Дизајн на светло: Илија Тарчуговски
Дизајн на звук: Илија Цветковски

Јулија Милкова - АСЈА
Јасмина Вучкова - НИКОЛ
Анкица Бенинова - ЕЛЕНА
Коста Ангов - МАЛИК
Игор Тодоров - САИД
Стојан Велков - МАКСИМ
Бранко Бенинов - Г. ЕШФОРТ

БЕА СО НАС

СЛАВКО НИНОВ, АКТЕР (1945 - 2019)

Актерот Славко Нинов целиот работен век од 1965 година до пензионирањето го помина во Македонскиот народен театар, а во периодот од 1988 до 1993 година ја извршуваше функцијата директор на Драмата при МНТ.



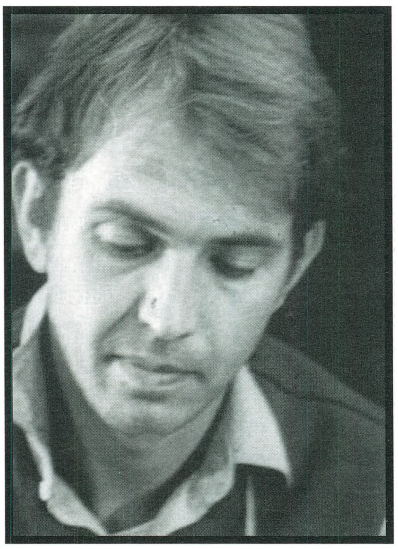
Покрај улогите во 50-тина претстави на репертоарот на МНТ, Славко Нинов ќе остане запаметен по извонредните интерпретации на стихови од македонските поети Петре М. Андреевски, Анте Поповски, Ганe Тодоровски, Кочо Рацин, Блаже Конески, како и на делото „За Македонцките работи“ од Крсте Петков Мисирков. Неговиот глас ја пренесуваше возбудата од стиховите на бројни странски поети кои учествуваа на Струшките вечери на поезијата, а често беше присутен и на промоциите на делата од македонските автори. Тој беше и еден од основоположниците на културната манифестација „Поетска ноќ во Велестово“.

Првите улоги на сцената на Македонски народен театар Славко Нинов ги остварува во 1965 година во претставите „Дон Цезар од Базан“, „Македонска крвава свадба“, а потоа настапува и во „Ревизор“ (1966), „Случајот во Виши“, „Време од вашиот живот“, „Антигона“, „Сенка“ (1967). Во селективната театрографија се и претставите: „Мајка“ (1968), „Печалбари“, „Играта на наредникот Мазгрејв“ (1969), „Венецијанскиот трговец“ (1970), „Херкул и оборите на Авгиј“ (1971), „Животот на Галилеј“ (1972), „Зидот водата“, „Деца на сонцето“ (1973), „Потоп“ (1974), „Хемиските потписи на човечките организми во воздухот“ (1975), „Отепвачка“ (1976), „Студенти“ (1977), „Суд“ (1978), „Кенгурски скок“, „Лов на диви пајки“ (1979), „Автобиографија“, „Реферат“, „Беседа“, „Круг“, „Кандид“ (1980), „Молскавици“ (1981), „Граѓанинот благородник“ (1982), „Макавејските празници“ (1983), „Големиот брилијантен валцер“ (1986).

Покрај актерските улоги Нинов направил адаптација на претставата „Македонски монолог“ (1979), а ги преведувал текстовите за претставите „Зора на истокот“ (1991) и „Мартолозот“ (1992).

Учествувал во снимањето на филмовите „Ветар во кутиче кибрит“ (1970) и „Вител“ (1972). Учествуваше и во снимањето на познатата телевизиска серија „Волшебното самарче“ (1975). До крајот на својот живот остана посветен на правилната и вознесена интерпретација на стиховите од македонските поети.

ГОЦЕ ВЛАХОВ, АКТЕР (1949 - 2019)



Гоце Влахов од 1980 година до пензионирањето е дел од Македонскиот народен театар - Скопје, иако остварува бројни улоги на оваа сцена од 1972 година.

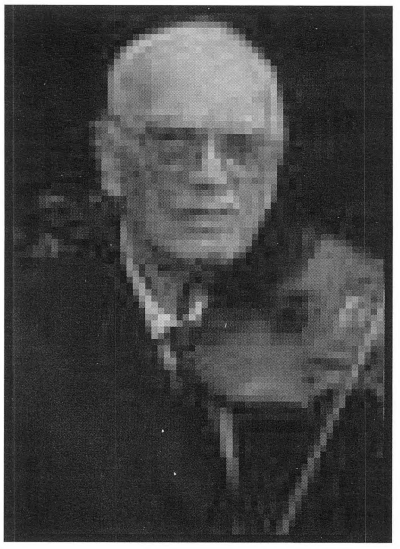
Гоце Влахов ќе остане запаметен по вештината со која го создаде секој лик карактеристичен, секогаш сигурен во играта и страста кон театарот и претставата. Таа константност на играта му обезбедува важно место, место за паметење.

Првата улога на сцената на Македонски народен театар Гоце Влахов ја остварува во 1972 година во претставата „Крал Лир“, а потоа се редат и „Хелдерлин“ (1973), „Сезона на шампионите“ (1975) и „Славата и смртта на Хоаким Муриета“ (1975). Во селективната театрографија се и претставите: „Милион маченици“ (1980), „Војна и мир во Груда“ (1981), „Остен“, „По претставата“ (1981), „Габи“ (1982), Макавејските празници“, „Свирач на покрив“ (1983), „Воена тајна“, „Погрижи се за Амелија“ (1984), „Среќна нова 1949“, „Рамна земја“ (1985), „Тартиф“, „Гуштерица“ (1986), „Мрестење на краповите“, „Дон Кихот“ (1987), „Рави“ (1989), „Галеб“, „Посета на старата дама“ (1990), „Зора на истокот“ (1991), „МКС“ (1995), „Гроф Миливој“ (2001), „Болва в уво“ (2007) и последната „Троил и Кресида“ (2010).

Остварува главни улоги во филмовите „Чекор пред времето“ (2003) и „Андер“ (2004), а игра и во филмовите „Македонски дел од пеколот“ (1971), „Јад“ (1975), „Оловна бригада“ (1980), „Јуначко колено“ (1984), „Климент Охридски“ (1986), „Сенки“ (2007), „Бунило“ (2009) и „Мајки“ (2010). Учествуваше и во снимањето на телевизиските серии: „Илинден“ (1982), „Трст виа Скопје“ (1986), „Македонски приказни“ (од 1986 до 2012), „Тврдокорни“ (1988), „Во светот на бајките“ (1997), „Погрешно време“ (2000).

ЃОКО НИКОЛОВСКИ, КОНЦЕРТ - МАЈСТОР (1927-2019)

„ТАТКОТО НА ОРКЕСТАРОТ“



Една стара европска изрека вели: Музичарот си ја сака својата виолина! Ете од таа премиса тргнува и се исполнува целиот живот на Маестро Николовски. Поаѓајќи од тоа гесло, Николовски ќе каже: „Тоа е инструмент кој соодветствува со моето разбирање за музиката, кој одговара на мојот замав и ја исполнува мојата волја. Јас слободно и креативно се изразувам со виолината, тоа е моето второ Јас“. Да, уметноста почива на љубов и ентузијазам! Во музиката постои еден прекрасен израз-АГОГИКА. Тоа е всушност таа љубов. Секој едуциран музичар може точно да ги отсвири или отпее напишаните ноти. Но, ако нема емоција, ако таа не допре кај оние за кои е наменета, нема уметност. Ете таа љубов и таа професионална АГОГИКА на Маестро Николовски, почнува на пет годишна возраст и траеше 90 години! Навистина импресивно!

Ѓоко Николовски е роден во Битола, во далечната 1927 година, во градот „кој беше исполнет со музички звуци“ како што вели тој, и чиј татко свирел виолина. Навистина Битола изнедри многу врвни музичари, кои оставија траен белег во македонската музичка култура. Своето образование Николовски го започнува во Битола и покрај татко му, негов прв учител ќе биде нашиот академик, Тодор Скаловски. Школувањето го продолжува во Скопје, но во едни бурни, предвоени и воени времиња. Во Скопје професори ќе му бидат, Тодор Скаловски, кој во меѓувреме се сели во Скопје, Трајко Прокопиев, Живко Фирфов и Стефан Гајдов, недостасува само Петре Богданов-Кочко, кој по војната ќе биде основоположник на Македонската опера.

Концертната дејност на концерт-мајсторот Николовски започнува уште тогаш. Станува член на првиот симфониски оркестар основан во Македонија, како негов најмлад музичар. Од тогаш, па се до крајот на неговата кариера, маестро Николовски ќе биде основач, член, а подоцна и концерт-мајстор на сите професионални оркестри, почнувајќи од симфонискиот оркестар на Радио Скопје во 1944 година, кој ќе биде база, од која ќе никнат, Македонската филхармонија и оркестарот на Македонската опера и балет. Во музичкото училиште наставник ќе му биде Џино Гови од Италија, одличен виолинист. Му благодарам што од него многу научив. Ми посветуваше посебно внимание на часовите....ќе рече Николовски. Еден период ќе музицираат заедно. Гови, по заминувањето од Скопје, ќе стане член на оркестарот на Миланската Скала. Судбината ќе ги спои повторно, во Милано, во La Skala, каде што Ѓоко Николовски ќе отиде на специјализација.

Своето образование ќе го дооформи на Академијата во Љубљана, кај проф Леонид Фајфер, а ќе специјализира во Милано, кај Микеланџело Абадо и Франко Фратини. Потоа ќе биде основач и концерт-мајстор и на Ревискиот и камерниот орекестар на Радио Скопје, како и на Камерните оркестри на Македонскиот народен театар и на Македонската филхармонија. Најголемиот дел од својот професионален ангажман, маестро Николовски ќе го помине како концерт-мајстор во Македедонската опера и балет.

Ќе завршиме со изјавата на неговиот прв професор и диригент, композиторот и акедемик Тодор Скаловски: „Ретко кој со толкава упорност и трудољубие го оформувал своето образование, од почетното, до највисокото, како што е случајот со Ѓоко Николовски. Како негов професор и диригент имав можност да го следам неговиот развој од првите чекори, па до денес, кога Ѓоко Николовски седи на концерт-мајсторското место во нашата опера“.

Ете таа упорност и трудољубие на Маестро Николовски, ќе ни останат трајно врежани засекогаш, а нека бидат пример и потстрек за младите колеги, како се сака уметноста.

МУШЕРЕФ ЛОЗАНА-ПРЕКИЌ, АКТЕРКА (1933 - 2019)

Била член на Обласното позориште во Приштина (1951-1955), а потоа (1955-1991) била член на Театарот на Народности во Скопје, Турска Драма, паралелно играла и во претстави на Албанската Драма.

По пензионирањето (1991), продолжила да настапува во претстави во матичната куќа и во независни продукции.

Улоги: Стана, ќерката на Хаџи Тома („Коштана, 1957); Дока („Зона Замфирова“, 1958); Назли, дадилката на Зејнеп (Алиш, 1958); Цица, жената на Сашо („Луѓе“, 1958); Тетката („Женачка-мажачка“, 1959); Нерина („Ѓаволштините на Скапен“, 1964); Ката, жената на Хаџи Тома („Коштана“, 1965); („Златно јајце“, 1965); Мануела, жената на Хуарез („Вистината е мртва“, 1965);Ол Си, мајката на Лу Ху („Изгубената принцеза“, 1966); Марија („Дванаесеттата ноќ“, 1966); Новинар („Украдениот принц“, 1966); Анѓа, („Сомнително лице“, 1967); Каракуш („Налани“, 1967); Ката, жена на Хаџи Тома („Коштана“, 967); („Кога жената е нема“, 1967); („Славеј“, 1967); Втората жена на докторот („Слава или заборавениот човек“, 1967); Госпоѓа Ротермаер („Хајди“, 1968); Елеонора („Итрата вдовица“, 1968); Кејт Келер („Сите мои синови“, 1968); Паолина („Череп“, 1968); Мајката („Крвави свадби“, 1969);Марина („Џумбус“, 1969); Таа („Отуѓени“, 1969); („Човекот од Марс“, 1969); Ајше, вдовица („Цвеќарот Али“, 1970); Старата жена („Страв“, 1970); Фатма, жената на Касим („Али баба и четириесет раз бојници“, 1970); Мехмене Бану („Легенда за љубовта“ [„Ферхат и Ширин“], 1970); Исмет („Омер и Мерима“, 1971); Мајка Храброст („Мајка Храброст“, 1971); Пембе Ханума („Изгасната свеќа“, 1971); („Крава“, 1972); Мејбл („Вејка на ветрот“, 1973); Жена („Убавината чекори сама“, 1975); Мадам Анжел („Кралот на головите“, 1975); Г. („Моралист“, 1976); Исмет („Омер и Мерима“, 1976); Ката („Коштана“, 1976); („Вообразен болен“, 1977); („Цвеќарот Али“, 1977); Ана Николаевна („Дали постоеше Иван Ивановиќ“, 1978); Мајката на Пинторовиќ („Хасанагиница“, 1979); Симка, жената на Агатон („Ужалена амилија“, 1979); Г-ѓа Расколников („Злосторство и казна“, 1980); Госпоѓа Пејџ („Веселите жени Виндзорски“, 1982); Анамката („Хурмуз и нејзините седум мажи“, 1987); Зехра, мајката на Асие („Како да се спаси Асие“, 1996); Дока („Зона Замфи рова, 1979); Нурие, мелез-циганка („Угурсуз“, 1979); Мадам Олга („Балада за Али од Кешан“, 1982); Анамка („Папучар“, 1983); Емина („Лудата Емина“, 1984); Долорес („Јерма“, 1986); Сиен („Убиј ме, душичке“, 1986); („Коштана“, 1987); Леди Магбет („Магбет“, 1988); Капларот („Кавкаски круг со креда“, 1989); Затвореник („Живко живее, не живее“, 1990); Жената („Картонска кутија“, 1991); Мајка („Јунус Емре“, 1991); Елиф („Мајка Елиф“, 1992); („Зошто“, 1992); Алтана („Тетовирани души“ 1994); Мајката на Мехмет („Ќелавиот Мехмет“, 1994); Енона (Федра, 1997); Арна, мајка на Максим („P.P.P.“, 1999).

Последен театрски ангажман во кој ја потврди уште еднаш својата маркантност е улогата на „Старицата Ница” во “Генералот на мртвата војска” на Албански театар.

Била асистент, соработник на режисерот во претставите „Убавината чекори сама“ (1975) и во „Кралотна головите“ (1975).

Награди: Награда за најдобро актерско остварување на МТФ „Војдан Чернодрински“ за улогата на Капларот во претставата „Кавкаски круг со креда“ (Прилеп, 1988);

Награда „Актер на годината“ на ревијата „Екран“ (1989);

Награда за животно дело на МТФ „Војдан Чернодрински“ (Прилеп,1998).

Награда за животно дело на Фестивалот „Огнот на Талиа“, Гнилане, Косово 2010 година.

Награда за животно дело за улогата во развојот на театрот „Милингона„ во 2015 година.

Награда „13 НОЕМВРИ“ на град Скопје за 2016 годиназа посебен придонес во популаризацијата на театарската уметност во град Скопје.

издавач
Национална установа Драмски театар - Скопје
ул. „Шекспирова“ бр. 15, 1000, Скопје, Р. Македонија
телефон: +389 2 3063 388
e-mail: info@dramskiteatar.com.mk
web: dramskiteatar.com.mk

за издавачот
Катарина Коцевска Хаџи Василева, директор

главен и одговорен уредник
Ристе Стефановски

лектор
Тодорка Балова

графичко обликување
Горјан Донев

мотив на задната корица
Сцена од претставата „Бакхи - краток преглед на распадот“ во режија на Игор Вук Торбица, добитник на наградата за најдобра претстава на 54. издание на МТФ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп

печат
Артпринт дооел Скопје

тираж
500 примероци

Република Северна Македонија
Министерство за култура

Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës

Издавањето на *Театарски гласник* е поддржано од
Министерството за култура на Република Македонија

театарскигласник

НУ ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ
www.dramskiteatar.com.mk

поддржувачи

TIKVEŠ SINCE 1885

ОСИГУРУВАЊЕ МАКЕДОНИЈА
VIENNA INSURANCE GROUP

Скопје,
декември 2019 година

театарскигласник

НУ ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ
www.dramskiteatar.com.mk

Скопје
2019